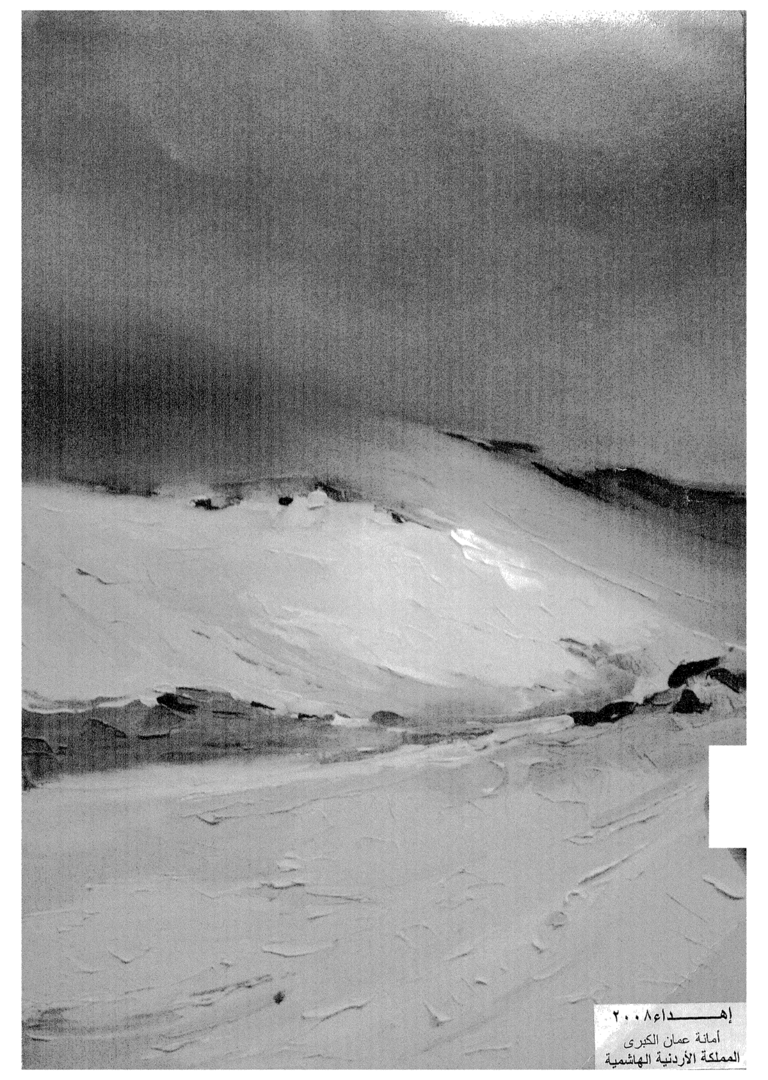


العدد السابع والخمسون بعد المائة
عمّان
مجلة ثقافية شهرية

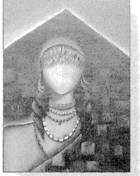


«صدام الحضارات» الراهن أم «الاحتباس الحراري» المنتظر..؟

بعيداً عن المقدمات التي أصبحت تكراراً مملاً، واستعراضاً لا لزوم له، للتأكيد على خطورة واحدة من أهم القضايا المعاصرة التي تواجه المجتمعات الإنسانية في هذه المرحلة، وأقصد بذلك «صدام الحضارات» التي أصبحت اليوم - وأكثر من أي يوم مضى - تلقي بظلالها المدمرة على حاضر البشرية ومستقبلها غير المنظور، فإن الملتقيات والندوات والمؤتمرات التي تعقد بين الحين والآخر في هذا القطر أو ذاك بحثاً عن السبل الكفيلة باستبدال هذا الواقع بحوار يساهم في ترميم ولو جزء بسيط من الجسور التي أسهمت خلال مراحل تاريخية في عقلنة الخطابات الدينية والسياسية والتخفيف من حدتها، وتشددها، والانتقال بها من لغة السجالات التي لا تفضي إلى نتيجة إلى لغة الحوار التي تؤدي بلا شك - عاجلاً أم آجلاً - إلى الاقتراب من بناء أرضية للثقة المتبادلة، وحسن النوايا المشتركة .. غير أن الندوات والمؤتمرات التي أشرت إليها آنفاً أصبحت أشبه بالاحتفالات التأبينية التي تقام عادة لشخصية ثقافية أو فكرية أو سياسية ودعت الحياة، سواءً كانت ممن تركوا بصمات واضحة ستذكرها أجيال قادمة، أو أن تلك البصمات كانت متواضعة في تأثيرها. ومثل هذه الاحتفالات التأبينية يطالها النسيان بعد أن ينفضّ سامر المشاركين بها. فهل يجوز أن يتم التعامل مع قضية خطيرة تعاني المجتمعات الإنسانية من ويلاتها في العديد من أقطار العالم، بهذا الاستخفاف الذي نشهده اليوم؟ والذي سيصل إلى ذروته في تجذير مفاهيمه ومنطلقاته، وتعميق منهج من يحثون الخطى من دعاته وعلى جانبي الصدام بأسرع مما نظن لقطع الطريق على أية محاولة للحد من اندفاعه وتحقيق مآربه.

ونطرح سؤالاً ونحن في مواجهة هذا الواقع المأساوي: أيهما أشد خطراً على البشرية، الاحتباس الحراري الذي يتم التعامل مع نتائجه المستقبلية أم صدام الحضارات الذي أخذت انعكاساته تظهر بصورة بشعة قتلاً، وتدميراً، ومجاعة، وبطالة؟ بالإضافة إلى نجاحاتهم «وأقصد أطراف الصدام» في خلق أعداء وهميين يتم تجنيدهم ليتربص كل واحد منهم بالآخر بشراسة وبشاعة لم يعرفها تاريخ الإنسانية من قبل. ونعيد طرح السؤال مجدداً: هل تكفي ندوة هنا، أو مؤتمر هناك تتلى فيها المواعظ ليوم أو يومين، بينما رائحة الدماء التي تسفك بدون تمييز بين الرجال والنساء والأطفال والطاعنين في السن تكاد تزكم أنوف المجتمعين في تلك اللقاءات؟! لهذا نتمنى أن يكون البديل هو الوقوف جبهة واحدة يشارك فيها المثقفون والسياسيون، والحركات الشعبية المؤثرة من نقابية وحزبية وجمعيات لها امتداداتها الشعبية في مواجهة كل الخطابات المتشددة والمنغلقة، وتلك الخطابات التي ما زالت تتكىء على شعارات انتهت صلاحيتها، بعد أن فشلت في تحقيق ولو برنامج واحد من طروحاتها.

عمان



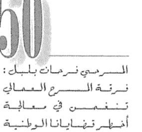
الاغلفة الخارجية: للفنانة رؤيا رؤوف

الاغلفة الداخلية: للفنانة صبا حمزة



4

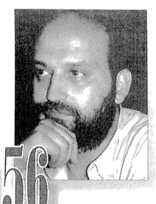
الروائي المصري الدكتور زين عبد الهادي ثقافتنا التاريخية هي مأوانا...



50

المسرحي فرحان بلبل: فرقة المسرح العمالي تنغمس في معالجة أخطر قضايانا الوطنية



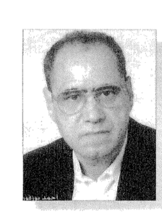


56

وظيفة المسرح الثقافية والاجتماعية

64

الصمت والكلام في قصص أحمد بوزفور



أحمد بوزفور

المحتويات



AMMAN



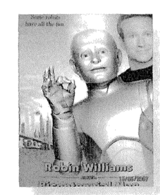
تموز / ٢٠٠٨

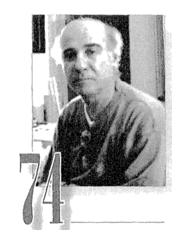
تصدر عن

أمانة عمان الكبرى



فيلم : من (فرانكشتاين)
الى (رجل الـ 2000 عام)





74

في الذكرى
الثانية لرحيل
إسماعيل شموط

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان
امانة عمان الكبرى
ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠
هاتف ٤٦٢٥٠٨٢

الموقع الالكتروني www.ammancity.gov.jo
البريد الالكتروني e-mail:amman_mg@yahoo.com

رقم الايداع لدى المكتبة الوطنية
(٨٢٣/٢٠٠٢/د)

ملاحظة

ترسل الموضوعات مرفقة بالصور والاغلفة عبر الايميل
مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً ، ولا تقبل المجلة اية مادة من اي كاتب يتضح انه ارسل مادة سبق نشرها.
لا تعاد النصوص لاصحابها سواء نشرت او لم تنشر



الروائي المصري الدكتور زين عبد الهادي:
ثقافتنا التاريخية هي مأوانا

حوار: عبدالوهاب النعيمي *

الفارق بيننا هو اننا من جيلين، انا من جيل الستينات الذي ارسى دعائم كل شيء وضاع منه كل شيء، اما هو، فانه لا يعترف بالاجيال على الرغم من ركوبه زورق السبعين ومجايلته لاهم اقلام ذلك الجيل، من الروائيين المصريين والعرب مثل محمد المنسي قنديل الذي حصل عن جائزة عن روايته قمر على سمرقند، ومحمد المخزنجي في أوتار الماء، وفتحي امبابي في مراعي القتل، وعلاء الأسواني في «شيكاغو»، وابراهيم عيسى في رواياته السياسية الملتزمة، وعزت القمحاوي في «غرفة ترى النيل» ومحمد الورداني في «موسيقى المول»، وحسام فخر في «وجوه من نيويورك» و«حكايات أمينة»، وحسين عبد العليم، وأحمد والي، ومن الكاتبات في الرواية سلوى بكر في «كوكو سودان كباشي» وسحر الموجي وروايتها الأخيرة «نون» وأمينة زيدان في «نبيذ أحمر» وحنان الشيخ في دم الغزال، الى جانب يحيى يخلف من فلسطين الذي كتب «نجران تحت الصفر»، وإبراهيم نصر الله من الأردن الذي كتب «براري الحمى».

د. زين عبد الهادي

من هذه الاسماء المهمة تشكل جيل السبعينيات، الذي تجرأ على تغيير خارطة وحدود الرواية التي تعلمها وورث صنعتها بأتقان من جيل الستينيات، وكان د. زين عبدالهادي احد ابناء ذلك الجيل حيث كتب روايته «المواسم» التي تناولت طموحات الشباب وهجرتهم القسرية الى الخليج، ليعقبها بروايته الثانية «مرح وفئران» التي تحدثت بوضوح عن الشارع المصري، وما هو عليه من مظاهر الفوضى، لقد انتظر طويلا وكان يتمنى أن لا يكون قد فاته الأوان، كان يجب أن يبدأ كما يقول بهاتين الروايتين، لرغبة دفينة في داخله تؤجج فيه فعل الاسهام بنصيب في موضوعين كتب فيهما كل كتاب وادباء مصر تقريبا، ولربما لأنه أراد أن يتحدث عن تجارب حقيقية مضفرة بخيال جيد وسحر لا نهائي، والذي يقول عنه: «لا أدري من أي جحيم أتيت به، ولا أدري أيضا إن كنت قد نجحت في ذلك أم فشلت، أترك ذلك للزمن والنقاد، وربما، وربما، عموما أعلم هذا جيدا وهو ما يدفعني إلى الإفصاح عن أفكاري المختلفة في كتابة الرواية، خاصة وأنني كما أعتقد أحمل بذورا مختلفة للرواية سألقيها في حقلها قريبا، فقط الوقت هو عدوي اللدود».

جيل الستينيات الذي استأثر بكل الكتابات، هو من علّمنا كل شيء

كتب في التسعينيات روايته « التساهيل » والتي لم يحالفها حظ النشر سوى قبل عامين، وتحديدا في العام ٢٠٠٥، ثم اعقبها بأحدث رواياته «ملائكة زمن الهزيمة» التي تتحدث عن نكسة الخامس من حزيران عام ١٩٦٧.

خلال الحوار معه اكد لي بأنه قد لا يتمكن من الحديث عن نفسه كما ينبغي، لأن هناك الكثير من الحوادث الغامضة التي لا يعلمها أو لا يمكنه تفسيرها عن تاريخه الشخصي، فقد ولد إبان العدوان الثلاثي على مصر في مدينة بورسعيد عام ١٩٥٦، وبالذات خلال ايام التهجير عنها حيث استقرت أسرته في إحدى قرى المنوفية لعدة شهور، والده كان عاملا في مصنع الغزل والنسيج في مدينة بورسعيد، أما والدته فقد اعتزلت العمل في أحد مصانع الشاي في المدينة نفسها، و كانت كما قال عنها تملك موهبتين غريبتين هما الغناء بصوت قريب إلى حد مدهش من صوت أسمهان، الى جانب اجادتها لفن الرسم حيث تهتم بإبراز المناظر الطبيعية، أما والده فقد كان إلى جانب عمله الوظيفي يكتب القصة القصيرة وأنه في عام ١٩٥٤ حصل على إحدى جوائزها في القاهرة في ذلك الحين.

رحل الكثيرون وتشتتوا ليس لرغبة في الرحيل ولكن هروبا من الجحيم والخواء

د. زين وعى على العالم يسمع الأغاني ويرى الرسوم ويقرأ ما يكتبه الوالد من الحكايات والقصص، يقول عن نفسه « «كان عالمي هو كتب أبي ومجلات الأطفال التي كنت أختزن مصروفي لأشريها، وحضن جدتي حيث كان العالم السحري لكل شيء وهو ما أوحى لي بكتابة روايتي الأخيرة « ملائكة زمن الهزيمة»، الأمر الآخر، هو البحر الذي كان ملاصقا لمدينتنا حيث عالم المراكب والسفن والصيادين والشباك والأسماك والطيور البحرية والأجانب والخير والشر، لتكتمل بذلك حلقات بيئة تملك الرومانسية والتراجيدية بكل معانيها، وفوق ذلك الحروب المشتعلة المستمرة، فقد كنت أرى سكان غزة وفلسطينيي ٤٨ كثيرا في بورسعيد، فهي قريبة للغاية من الحدود الفلسطينية.



الروائي المصري الدكتور زين عبد الهادي

بدايات الدكتور زين لم تكن عادية، ولكنها كانت كأي بداية لاديب أو فنان تكتنفها صعوبة الاقتحام والدخول الى عالم الصحافة والنشر وارتياد مقاهي الأدباء والتعرف على المؤثرين في الوسط الثقافي، الامر الذي لم يفعله د. زين لإباء في نفسه، لذلك فقدْ بدأ منفردا في وسط تكتنفه حيتان الأدب التي لا تسمح لاي غريب من المرور الا بمعرفتها او عن طريقها، وعلى الرغم من تشكيل الوعي لديه للمسائل الثقافية في سن صغيرة للغاية، مع بدايات فصل والده من مصنع الغزل والنسيج في مايو ١٩٦٧ وذهابه إلى القاهرة بحثا عن عمل، حيث تقع الحرب في أثنائها، وتنفذ موارد والدته المالية مما يضطره للعمل لأول مرة في حياته وهو في سن مبكرة (١١ عاما).

في هذا المقام يقول د. زين: استقر بنا المقام بالقاهرة، بعد ان عثر والدي على فرصة عمل في جريدة الأهرام، كانت الحياة ضيقة وفقيرة وحزينة، ضيقة لأننا تركنا المكان الواسع لنسكن بمكان ضيق تركنا بورسعيد التي كانت (كل عالمي) بشوارعها وأحجارها

وأسماكها وسحابها وقناتها وطعامها، وليلها ونهارها، أما القاهرة فقد كانت مدينة ضخمة (كوزموبوليتانية) تبتلع البشر والأفكار، الحارة هي أقصى عالم يمكنك أن تحيط به، لكنه عالم هائل لم تكن لي القدرة على التعامل معه، لكنه فرض نفسه علي في النهاية، كان علي في تلك اللحظة أن أتخلى عن كل أحلام الطفولة وأستبدلها بما وجدته في الحارة القاهرية، وهكذا استبدلت بورسعيد، (كل مدينتي) بحارة فقيرة، يمكنها أن تغتال كل أحلامي في أية لحظة، في تلك اللحظة من حياتي كان المصير الوحيد المتاح أن أشتغل عاملا في أي مكان، وأن أترك مقاعد الدراسة والاحلام، اشتغلت كل شيء وامتهنت كل المهن، لكنني لم أتخلى أبدا أحلامي.

اعتقد انني احمل بذورا مختلفة للرواية سألقيها في حقلها قريبا

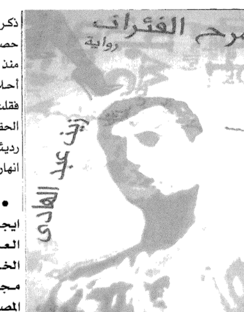
أعمل الآن أستاذا مساعدا بكلية الآداب جامعة حلوان بالقاهرة، قدمت العديد من الكتب وعشرات المقالات وحاضرت في مئات الندوات في أنحاء كثيرة من العالم، ولكن همي الحقيقي الآن يكمن في الرواية، فهي الأقرب من كل كلمات العلم إلى الناس في بلادي، الحرية والديمقراطية والشبع والأمن والسلام، هذه هي المعاني الحقيقية للحياة في بلادي، هناك آلاف العلماء، لكننا ما زلنا نحتاج لآلاف آخرين على أن يكون القاسم المشترك الأعظم بينهم، كلمة «ثقافة»، الثقافة بمعانيها الواسعة من التسامح إلى قبول الآخر، هذه هي المآزق الحقيقية التي يجب أن نجتازها، والتي اعتقد أننا نعاني الآن جميعا من المحيط إلى الخليج من نقصها، فيتامينات الحياة الحقيقية لم تعد موجودة، هناك عامل او اكثر من بين هذه العوامل الخمسة التي ذكرتها آنفا مفقود في كل بلد عربي، لاأدري كيف وصلنا إلى هذا المأزق الجحيمي، وكما اجد فأننا جميعا بحاجة إلى الترابط، بحاجة إلى الحب أكثر من أي وقت مضى، بحاجة إلى أن يفهم الجميع، أننا نحتاج أنفسنا أكثر من أي وقت مضى، لكن.. أين هي هذه الانفس الآن!!

بدايات الكتابة، كانت مع محاولتي لتقليد خطوط أبي على الورق، بعد ان اكتشفت متعة الخيال في العاشرة، حاولت التعبير عنها للمرة الأولى في قصة لأحدى مجلات الأطفال، وفوجئت بنشرها، ثم حصلت على جائزة للقصة في مدرسة السعيدية الثانوية عام ١٩٧٣، وجائزة أخرى في الجامعة عام ١٩٧٨، لكنني توقفت، وأدركت أن الحياة يجب أن تعاش أولا حتى يمكنك أن تكتب عنها اذ لا يمكنك في عالمنا العربي المبتلى أن تكتب دون أن تقترب من الناس، دون أن تزيل الحدود الفاصلة بينك وبينهم.

كتبت عامودا سرديا في جريدة الوطن الكويتية في الثمانينيات حينما اخترت أن أترك مقعدي بالجامعة وأن أبحث في أرجاء العالم عن سر هزيمتنا، هزيمة المجموع، فنحن على مستوى الفرد في العالم العربي يمكننا أن نفعل كل شيء، وعلى مستوى النظم، لا نفعل شيئا بل نرتد إلى الوراء، أين تكمن العلة إذن، أن نكون بمجموعنا من القادرين على الفعل، الآن لا أملك من ذلك سوى الرواية والقصة القصيرة.

الرواية عمل فردي يمكنك ان تهرب به الى أي مكان في العالم لنشره

كتبت رواية قصيرة بعنوان المواسم ونشرتها بالقاهرة عام ١٩٩٥ وكنت قد انتهيت من مرحلة الماجستير، كانت الرواية تأكل أصابعي في ذلك الحين وتنهشها وأنا أحاول السيطرة على رسالة للدكتوراه فكتبتها قبلها، كانت عن الأحلام التي يصعب علينا تحقيقها، عن هزائم فترة الشباب، عن الحب المستحيل، عن أوضاعنا الاجتماعية الملوثة، عن المرأة ووجوهها المتعددة، عن الحنان وشرب الدماء، عن العصافير والديناصورات، عن الآمال المستحيلة، عن دمائنا المستباحة التي نتركها كخيط رفيع على الأرض حتى تعرف فرق الاغتيالات أين مكاننا، وأن يعرف القدر أننا موجودون، كانت عن تشوهاتنا وجذورها، كانت رواية قصيرة شجية، اردت من خلالها أن اقول كل شيء، وبأسرع مما توقعت نفدت الرواية من الأسواق، كما هي حال روايتي التي سبقتها في النشر «التساهيل في نزع التهاهيل» التي كتبتها عقب عودتي من الكويت عام ١٩٩٣، وقامت بنشرها الهيئة المصرية العامة للكتاب بعد إثني عشر عاما من كتابتها، حيث فوجئت أثناء بحثي عن نسخة منها بأن نسخها نفدت من الأسواق بعد ستة شهور فقط، وحين دخلت أحدى مكتبات الهيئة للحصول على نسخة منها، فاجأني البائع بأنه قرأها ثلاث مرات، وبأنه يحتفظ بالنسخ الثلاث المقروءة في بيته ووعدني بإحضار إحداها من منزله في الغد، وبأنه يتمنى على أن لا أتوقف عن الكتابة،



ويسألني عن عملي القادم، كانت أسئلته متلاحقة، كان احتفاء غريبا في مكتبة تعج بالآخرين، لا أدري لماذا سرت في شوارع وسط البلد متجها نحو ميدان التحرير واكتشفت أنني أبكي، فقد كان ذلك أعظم وسام حصلت عليه في كتابة القصة، ذهبت إليه في اليوم التالي وحصلت على النسخة منه وكانت عليها بعض التعليقات اللطيفة، حينها شعرت، بأنني أسير في الطريق الصحيح، كنت أحتاج الى من يرشدني، ليقول لي بأنك تكتب ما يمس قلوبنا، بأن كتابتك تستحق القراءة، أدركت حينها بأن قدري هو الرواية وأنني عشت الكثير لأكتب عنه إذا قدر لي الله الاستمرار.

جيل الستينيات في العالم العربي كله دون أن يشعر استأثر بكل الكتابات، هو من علمنا كل شيء، أنا أنتمي لجيل السبعينيات أو الثمانينيات، وإن شيءت الحقيقة أحيانا أشعر بأنني غير منتم لأحد، فقد كتبت متأخرا جدا، ونشرت متأخرا جدا، وعشت حياتي متأخرا جدا، أشعر أحيانا بأنني ألهث من ركضي لألحق بآخر الصف، لا أعلم السبب، لقد فعلت عكس كل أحلامي، وحلمت بعكس ما أفعل، وأحيانا ما أفعل الحلم وعكسه في ذات الوقت، عموما لم يقدر لجيلنا والأجيال التي أتت بعدنا أن يكون لنا جميعا أحلام، لم تكن هناك حركات ثورية، وكان النفط قد احتل العقول والجيوب، وكانت جميع الأفكار تنسحب، أساتذتنا جميعهم الآن بعد أن تركوا المعتقلات والسجون في مصر والعراق وسوريا والمغرب، كتبوا كل أشكال القصة والرواية وجددوا في الكلمة الشعرية، للحظة توهمت أنهم لم يتركوا شيئا لنا، أنا ومن في جيلي، كانت لهم أحلام مختلفة وأفكار مختلفة، كنا خاوين بشكل أكثر صراحة، لا يعنينا مايحدث لأننا تركنا كل الساحات، ولم يكن هناك مكان لنا، نحن لم ندخل المعتقلات، أو دخلناها على استحياء، ليس لأسباب ثورية، وانما اختلافا مع النظم، لكننا رأينا الهزيمة تسبح في كل فضاءاتنا الداخلية والخارجية، رأينا انسحابنا، وكانت الحياة أيضا قاسية ورديئة، ذكرتني بأحد اساتذتي الذين حصلوا على جائزة الملك فيصل منذ عدة سنوات حين سألني عن أحلامي في نهاية السبعينيات، فقلت له ليست لدي أحلام!!، الحقيقة أنها كانت أحلام فردية رديئة، كنت أرى أن كل الأحلام انهارت فوق رؤوسنا.

● الى أي مدى كان اسهامكم ايجابيا في بناء صرح الرواية العربية من خلال تجربتكم الخاصة المتوازية مع تجارب مجايليكم من الروائيين المصريين؟

– علي أن أذكر ان المنسي قنديل تناول حدود آسيا في روايته قمر على سمرقند، وهي آفاق أعتقد أنها جديدة على الرواية المصرية، فلم أكن أظن يوما أننا سنحلق جغرافيا في أماكن أخرى، بينما كتبت سلوى بكر عن المصريين في المكسيك في نهاية القرن التاسع عشر، وأعقبتها برواية عن الغنوسية، نقلة نوعية جديدة في الرواية المصرية أيضا، وكتب ابراهيم عبد المجيد مؤخرا عن الحب ولكن في عمان في «عتبات البهجة»، لقد اختار في هذه اللحظة خطا طبيعيا نسير فيه، لكنه انحرف به فجأة إلى منطقة خارج إدراكنا انه كتلة من الخيال النابض، إذن فنحن انتبهنا إلى أن هناك حدودا جغرافية وتاريخية أخرى للمصريين لم تصبها الرواية من قبل، وكتب علاء الأسواني مؤخرا عن المصريين في أمريكا، أي أن هناك رغبة في الخروج من أسر الأباء الشرعيين، أو قل استكمال الطريق بأماكن جديدة، إضافة إلى الرغبة الداخلية لكل منا في العودة بالرواية إلى تلك الفترة الآسرة، الستينات، لمناقشة ما حدث بشكل أو بآخر، كما فعلت شخصيا في روايتي «ملائكة زمن الهزيمة» وكما فعلها قبلي المنسي قنديل في «انكسار الروح»، كأننا نريد العودة إلى المنابع، إلى سر الهزيمة، لكي نبني حياتنا بشكل أفضل، لا أريد أن أنسى ما حدث، لا أريد اعتباره عورة يجب الهرب منها، كم رواية تحدثت عن الهزيمة، كان صوت الشعر أقوى في تلك المرحلة، الحقيقة أن روايات الهزيمة تعد على أصابع اليد الواحدة،

نحن نواجه عالم الفوضى في كل شيء، فهل سنستطيع الحفاظ على الهوية ؟



هناك الكثير منا عاش تلك الفترة، لكن كم عدد من كتب عنها، أو كتب من رؤية أحادية الجانب، أغلبها كانت كتابات سريعة، مباشرة، أو هامشية، لم نغص كروائيين في قلب الهزيمة لنتعلم منها، أما الشعر فكان حارقا، حارقا للغاية.

لم نغص كروائيين في قلب الهزيمة لنتعلم منها، اما الشعر فكان حارقا، حارقا للغاية

● التجريب كان واضحا في معظم الأعمال الروائية العربية، فهل ان هذا النوع من الاعمال الادبية (الروائية) هو جديد على واقعنا العربي، بماذا تعللون كثرة التجريب والتجديد والتجريد في اعمال روائيين مصريين كان لهم حضورهم الواضح في المشهد الادبي العام عربيا ؟

– إن الأجيال الجديدة من الروائيين المصريين غارقة في التجريب والتجديد في الرواية، أنتظر منهم الكثير خلال الأسابيع القادمة، ولن أقول لك الشهور أو السنوات، إنهم يقدمون وجبات سريعة حارقة، أشعر أحيانا بأن هناك فجوة كبيرة حدثت بعد الستينات، وبدأت تظهر على السطح سمكات صغيرة من جيل الألفية الجديدة، مثل محمد العايدي وياسر عبد الحافظ وحسن عبد الموجود وهيثم الورداني ومصطفى ذكري، وجميعهم أو أغلبهم حصلوا على جوائز عن أعمالهم، ستجد بها أفكارا مدهشة، وتجريبا إلى أبعد الحدود، لكنهم يتحركون بحكمة، وهناك من الفتيات نهى محمود وبسمة عبد العزيز وغيرهما الكثيرات، إنهم يعبرون عن ذواتهم، عن جيلهم بكل طموحاته وإحباطاته، عن حالاتهم الخاصة، غير معنيين بقواعد اللغة، معنيين بحالاتهم الشعورية، يدركون أنهم يوما ما سيكونون هناك، في الصدارة.

● ماهي آفاق توجهاتكم او طموحاتكم لبناء الرواية المصرية بعد مرحلة نجيب محفوظ ومجايليه في القرن العشرين ؟

– لا أعتقد أن هناك حدودا وآفاقا يمكن أن تكبل الرواية المصرية الجديدة، بعد نجيب محفوظ، أصبح السقف مفتوحا للكتابة، كما أعتقد بأن الدولة مضطرة إلى السكوت عن ذلك، لقد انطلقت حرية الكلمة إلى أبعد الحدود، بعد أن أدركت الدولة أن زمن القيود الحديدية قد انتهى، وأنها يمكن أن تكون عارية أمام العالم، يمكنك أن تطالع الصحف المصرية ستراها تعج بكل شيء، وليست هناك حدودا حمراء أو سوداء للكتابة، لقد أدركت أن الكلمة ستصل بكل الطرق، وقد أتاح الإنترنت الفرصة للكثيرين من انشاء منتديات (البلوجرز) خاصة بهم يمكنهم أن يقولوا فيها ما يشاءون، صحيح أن هناك حدودا للخوض في الدين أو ازدراء الدولة، لكن مباح الكتابة عن كل شيء.

● الرواية المصرية عبر ازمنة النضج كانت احدى العلامات البارزة في جبين الادب العربي... الى أي مدى نتلمس تأثير هذا النضج في تجربتكم الروائية ؟

– الرواية هي الخيال المطلق، ليست هناك حدود لغوية أو موضوعية أو جغرافية لها، أتمنى الكتابة في كل الموضوعات المغلقة، أن نناقش كل شيء بهدوء، أن تتركنا وزارات الثقافة والمؤسسات الدينية، نحن بطبعنا ملتزمون بشكل أو بآخر، إذا نظرت للرواية المصرية الآن ستجد أنها طرقت الكثير من القضايا التي كانت تعد محرمة، متقدمة عن الكثير من الفنون الأخرى كالسينما مثلا، لأننا سنكتب وسننشر في أى مكان في العالم، أما السينما فمن الصعب اجتياحها، لأن هناك حدودا لها مهما فعلنا بالصورة أو الحوار فرقابة الدولة موجودة بشكل صارم، أما الرواية فهي عمل فردي يمكنك أن تهرب به إلى أي مكان في العالم لنشره، وإذا قامت أي دولة عربية بمصادرة رواية أو عمل أدبي فمعنى ذلك أن كل الناس ستقرأ لأنهم يريدون معرفة السبب، يصبح الفضول طاغيا، أذكر أنني حصلت من معارض الكتب العربية على كل الروايات الممنوعة، فأين هو الرقيب؟، السينما سهل الرقابة عليها، إنك تتكلم في مائة فيلم أو أقل في العام، أما الرواية فكل يوم هناك عشر روايات تقع في نصف مليون نسخة، لا يمكنك مراقبة النسخ مهما كانت سلطتك الرقابية، يجب أن تفهم المؤسسات الرسمية ذلك. من ناحية أخرى لابد من تشكيل حلقات دراسية عامة للروائيين للتعرف على طبيعة الكتابة الآن في العالم، يجب ترجمة كل أو أغلب الأعمال الروائية

هناك رغبة في الخروج عن اسر الآباء الشرعيين للرواية العربية، لاستكمال الطريق بأماكن جديدة

للعربية والعكس، ويجب أن تقف المؤسسات الرسمية خلف ذلك، يجب أن يكون هناك مشروعا عربيا رسميا لاحتضان المبدعين من الروائيين والشعراء والمسرحيين، كفانا تركهم لأقدار قاسية تنكل بهم كل لحظة!.

بعد مرحلة نجيب محفوظ اصبح السقف مفتوحا للكتابة، لم يعد هناك حدود حمراء او سوداء للكتابة

• تغير مسار الرواية المصرية بشكل خاص والعربية في عموم البلدان العربية شرقييها وغربييها بشكل عام في اسلوبها التاريخي السردي وصولا الى صورتها الحالية من خلال الاضافات النوعية في مفردة اللغة وتوجهات الخطاب، انطلاقا من الاسئلة الجديدة التي يثيرها هذا الخطاب في توجهاته الحداثوية، وكذلك من خلال التحولات المؤثرة في مفردة اللغة الروائية التي باتت اقرب الى لغة الشعر وبلوغها مستويات اعمق مما كانت عليه - - الرواية في بدايات نشأتها الاولى.. الى أي مدى يمكن اعتماد هذا الرأي في ظل مرحلة القرن الحادي والعشرين ؟

- الرواية العربية أصبحت معبأة بمفردات شعرية سحرية، كأن الروائيين أصبحوا مهمومين بتجديد الخطاب الشعري، الرواية تستوعب الآن كل الأشكال الأدبية الأخرى كالشعر والمسرحية والأسطورة، فهي شكل متكامل ممتد ليس له حدود شكلية يمكنك أن تفرضها عليه، الأسطورة هي أم الرواية، بعض الروائيين يكتبون شعرا في رواياتهم يقترب في جودته مما يتفوه به الشعراء، الكثير منا يفعل ذلك، لسنا شعراء لكننا أخوتهم يمكننا أن نتحدث أحيانا ببعض لسانهم، لكننا لا يمكن أن نفعل ذلك دائما، والعكس صحيح يمكنك الآن قراءة العديد من الروايات لبعض الشعراء، إنه بكل تأكيد زمن الرواية وسيظل، لأنها قالب موسوعي، فضفاض، يمكنه استيعاب الكثير، يمكنك أن تعد قواميس من الروايات ومن القصائد، إنه مجد «ابن سيده» وسيظل.

يمكنني الادعاء أن مصطلح السرد له دلالة تاريخية مأخوذة من الهند فهناك كلمة سانجايا الهندية ولها تاريخ طويل ليس هذا مكانه، لكنها تعني هناك السرد أو قائمة بالأشياء، الرواية هي قائمة بالأشياء، وعوالم هذه الأشياء وكنهها وفحواها وذكراها، تاريخها كله، كل الروايات الجميلة خاصة التي حصل أصحابها على جوائز عالمية كانت تمتلئ بالأشياء وسحرها، حتى في الشعر، كل شعرائنا الموهوبين، كتبوا عن الأشياء بدءا من أدونيس، وبدر شاكر السياب، وبمناسبة السياب من منا لم يحلم بكتابة«المطر» حتى هذه اللحظة، إنها رواية في قصيدة دموية زاعقة، يجب أن تعلق في كل مطارات العالم العربي، شاهدا على ما حدث وما يحدث وما سيحدث.



الروائي المصري الدكتور زين عبد الهادي

• ما الذي يميز اعمال الجيل الواحد المجايل للروائي الكبير نجيب محفوظ في منطلقات الواقع المصري الذي تشابهت صوره في معظم الاعمال الروائية والقصصية لمعظم روائيي وقصاصي القرن العشرين ؟

الواقع اصبح سحريا، ولكي تنجح عليك ان تكون اكثر سحرية من الواقع، انها المعادلة الصعبة امام كل كاتب

- الرواية المصرية مثل المصريين موجودة في كل مكان في العالم العربي، هل يمكنك احتمال الحياة من دون أم كلثوم أو عبد الوهاب، والعالم العربي موجود في

مصر أيضا لا يمكنك احتمال الحياة من دون فيروز وكاظم الساهر، كما لا يمكنك احتمالها دون أصالة، دون الكثير من المبدعين، هل سمعت عمر خيرت، إنه تعبير شجي، سماوي لا أدري من أي أرض يأتون بهذا الجمال المضيء، لا يمكنني الإدعاء حتى الآن بأنني تركت تأثيرا في الرواية فما زلت في بداية عهدي بها، صحيح أنه لدي روايات عدة في درج مكتبي كتبتها في مراحل مختلفة لكن القراء هم الذين سيحكمون، والنقاد سيقولون كلمتهم في لحظة ما لن تتأخر طويلا كعهدي بالحياة، فلم أكتب عدة أعمال على مستوى واحد، لقد كتبت عن طموحات الشباب في «المواسم»، في الثمانينيات، وتكلمت عن هجرتنا القسرية للخليج في «التساهيل»، وتكلمت عن الشارع المصري بكل مافيه من فوضى وألم في «مرح الفئران»، وأخيرا عن ذكرى الهزيمة في عامها الأربعين في «ملائكة زمن الهزيمة»، وأعكف الآن على رواية عن الهجرة إلى خارج القارة، وتحت الطبع مجموعة قصصية بعنوان «عارنا الذي يتسكع»، وفي درج مكتبي « السقوط من العين»، رواية عن الحب والمرأة في الألفية الجديدة، وكذلك رواية أخرى لم أختر لها عنوانا بعد عن دور الحروف في حياتنا، الكتابات النقدية قليلة أو نادرة، لكنني من خلال بعض الندوات بدأت أستشف أن هناك من قرأ لي أو عني، البعض يصنفني ككاتب إنساني يكتب بلغة شاعرية، لا أعرف، ولا يمكنني الادعاء بأن هذا صحيح أو حقيقي، لأنني لم أعرف بعد، حين قرأت كل روايات نوبل تقريبا، وجدت أن هناك الكثير من الروائيين المصريين يستحقون نوبل ومنذ زمن طويل، فما بالك بالكتاب العرب أنفسهم في العالم العربي نفسه، الكتابة مباشرة تتجه لقلب الناس هذا هو ما أبحث عنه، يكفيني أحيانا كلمة تشجيع أو نقد بأي شكل! لا تتصور سعادة أي كاتب إذا قال له أحد ما في الطريق «استمر في الكتابة»، إنها كلمات تبعث الروح في الرماد، فليكن، ولتكن الرواية!

انه الآن بكل تأكيد زمن الرواية، وسيظل، لأن الرواية قالب موسوعي فضفاض يمكنه استيعاب كل شيء

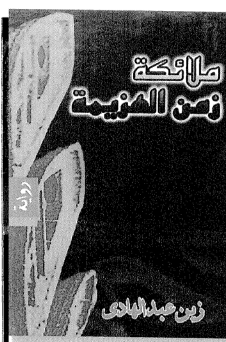
الرواية المصرية في زمن نجيب محفوظ ومعاصريه ومجايليه، كانت لها فتوحات كثيرة، لقد كتب محفوظ في كل أشكال الرواية التي ظهرت في العالم، لقد كان قارئا ممتازا، كما كان كاتبا فوق العادة، لذلك استحق ما حصل عليه، النقاد لم يتركوا له عملا لم يتناولوه بالنقد لأنه كان بناء رائعا، ومهندسا لا يشق له غبار(لاأعتقد أنني يمكن أن أضيف لصفاته شيئا فهو يستحق كل ذلك وأكثر) كتب رواية الأصوات التي حاكم فيها الثورة، «ميرامار»، وكتب ثرثرة فوق النيل التي حاكم فيها الجميع، وتنبأ بالهزيمة، وكتب عن ما قبل الثورة، لا أريد قراءة كتب التاريخ المزيفة، بعد أن قرأت له، وكتب الرواية النفسية، في «السراب»، وكتب واحدة من أروع أعماله «خمارة القط الأسود» كانت عملا غير اعتيادي، عملا ممتلئا بالفلسفة والحكمة، سلس الكتابة، لا تجد زوائد، أو منحنيات أو وديان وهضاب إنها وتيرة واحدة يحافظ عليها، ظهر معه أو بعده بقليل كل كتاب الستينات، ابراهيم أصلان بشاعريته البسيطة، وصنع الله ابراهيم في نجمة أغسطس وهي رواية عن بناء السد العالي، واللجنة، وهي محاكمة أيضا للعصر الديكتاتوري، وذات وشرف ومؤخرا أمريكانلي والتلصص إنه يطرق الغريب، كاتب وثائقي له خط واضح في أعماله، ملتزم سياسيا، لكنه يخرج ببعض أعماله أحيانا عن هذا الخط ليضيف بعدا إنسانيا لنا، ابراهيم عبد المجيد له أعمالا عملاقة بدءا من المسافات وصياد اليمام والبلدة الأخرى وانتهاء بلا أحد ينام في الاسكندرية، إنه ملتزم بالاسكندرية، وفي رأيي أنه أبرع من كتب عنها، كما أن خياله الروائي ليس له حدود، وتميز الغيطاني بمنحاه الصوفي والتراثي، والقعيد بإغراقاته في الذات المصرية، وبهاء طاهر بإضاءاته، إنهم كثيرون ولكل منهم منطقته الخاصة وأسلوبه ولغته، غير مجتمعين على اتجاه محدد، تجمع بينهم الكتابة والمعتقل واليسار، هل هناك شيء آخر نسيته، نعم أنهم جميعا موجودون في جميع حقول الثقافة في مصر والعالم العربي، أنهم جميعا نياشين على صدر هذا الوطن.

النقد يؤسس للاعمال الابداعية ويوجهها، وربما كان له الدوران معا ان يقود ويوجه

• هل تعتقدون ان الثقافة المصرية وعموم المنطقة العربية قد اتخذت لها مسار الاستقلال عن ثقافة الآخر، والى أي مدى اختلفت عن الثقافات الاخرى في انحاء المعمورة، وهل يمكنها ان تستمر في ظل نمو التغيرات المستقبلية ؟

– ثقافة الآخر، الحقيقة أن الثقافة العربية في عمومها مطلعة على ثقافة

الآخر، ربما يكون لنا تلك الخصوصية التاريخية والدينية، لا تنسى أننا في عموم الشرق العربي متفقون بأن تاريخنا مثلا – الفرعوني – كانت له تلك النزعة نحو وجود عالم آخر، سيحل يوما ما، أو عقيدة البعث بعد الخلود، الديانات التي ظهرت في الشرق أيضا، لديها هذه الوضعية، أي أنه تسيطر على تفكيرنا دائما هاتين الحالتين، هذين العالمين، الدنيا والآخرة، الجنة والنار، إذن فنحن مرتبطون بهذه الجذور ولا يمكن الفكاك منها، فهل يمكن أن نقدم للعالم فكرا وأدبا يتناسب مع ذلك، كما فعل بورخيس في الأرجنتين مثلا، حين نادى بثقافة محددة للأرجنتين في مواجهة العالم، ثقافة اصطنعها من حافة الأماكن في الأرجنتين، من مربي الخيول والصعاليك ولاعبي السكاكين، وكما فعل نجيب محفوظ في الحرافيش فتناول حياة الفتوات ومعاركهم، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يفرض الواقع العالمي الآن ثقافة واحدة بفعل التقارب الاتصالي والمعلوماتي، فما الذي يمكن أن يحدث، أعتقد أن اختلاط الثقافات سيولد أفكارا عديدة مختلفة عن ذي قبل، ستكون هناك حرية أكبر في الكتابة وفي التعبير وفي الموضوعات والقضايا المطروحة، لا يمكنك أن تعزل نفسك عما يحدث في العالم، يمكنك التطلع على الأدب القادم من الجزيرة المتحفظة والمحافظة، إنه يكسر كل التابوات والأفكار القديمة ويهشمها، خاصة الأدب النسوي، فأي استقلالية لثقافتنا يمكن أن ندعيها بعد ذلك، نحن نواجه عالم الفوضى في كل شيء، فهل سنستطيع الحفاظ على الهوية، وما هي هذه الهوية الآن، في هذه اللحظة التي انشق فيها العالم العربي إلى ألف قطعة، وما هي علاقة ذلك بوحدة الدين واللغة والتاريخ التي نتحدث عنها؟ أسئلة كثيرة لا يمكن حلها في إجابة محددة، لكن هناك ملامح للإجابة، لكل دولة خصوصيتها، ولكل أمة خصوصيتها، عليها أن تحافظ عليها في ظل مفهوم أكبر للثقافة العربية، مما يدعوني إلى التساؤل عن ماهية المشروعات الثقافية العربية، لقد كانت ثقافتنا التاريخية هي مأوانا، يجب أن نفهم وأن نعي، أفرادا وجماعات أن هناك الكثير ممن يريدوننا دون مأوى، عراة في الصحراء ليس لهم جذور!!.



• هناك من يقول ان الثقافة العربية قد تراجعت في عموم الوطن العربي.. الى أي حد يصح هذا الرأي ؟

– الثقافة العربية أصبحت لغزا في ظل أفكار مبهمة، وغيابات للمؤسسات الفاعلة ثقافيا، ومشاريعها الهزيلة التي لا تسمن من جوع، أصبح الأدباء والكتاب والمثقفين عزل عن كل شيء، يركضون خلف أوهامهم الخاصة، الأنا، لم يعد للتجمعات من وجود، شراذم وشللية تجتاح العالم العربي، الكل يتصرف بفردية مطلقة، ويتحدث كأنه الأمر الناهي، مركز الكون، كأنه الحكيم الوحيد، الستينات كانت مشروعا رائعا، وجدنا أنفسنا فجأة أمامه، استمر سنوات ثم انهار فوق رؤوسنا جميعا، وسحب كل قيم الإيمان بالوجود، هل لأننا لم نكن مستعدون له؟، ألم نكن نؤمن به بما يكفي؟، أم أن مصالح البعض كانت ضد البعض؟، عموما رغم كل ما قلته، فنحن شبيهون تماما الآن بما حدث في فرنسا عقب الثورة الفرنسية، لقد استغرقت وقتا طويلا حتى استتب الأمر للديمقراطية والتحضر، لكننا لا نريد الوصول لتلك النقطة التي وصلت إليها فرنسا الآن، لأننا مجتمع ما زال مزدوجا، مقسوم على نفسه، يفعل الحرام في الظلام، متى يمكننا التخلص من ذلك؟ حين يمكننا التخلص من ذلك، ساعتها ستنتصر الثقافة، علينا أن نفكر كأثينا، في حرية التعبير، حين كان ينادي المنادي في مجلس الشيوخ الأثيني، من يريد أن يتكلم!.. أقصى طموحات حرية التعبير، دون أن يخاف على روحه، نحن مختبئون ومفصومون، وخائفون، أعرف العديد من الأدباء الذين يراجعون أفكارهم الدينية في كتبهم، خوفا من الجماعات الإسلامية

هناك ازمة حقيقية في النقد، ربما بسبب المقابل المادي الذي لا يمكن ان يتقاضاه الناقد

المنتشرة، كأننا وصمنا أنفسنا، وفي ذات الوقت شاهدت باولو كويلهو في القاهرة، وقد حضر محاضرته المئات، كان غريبا أن يحضر كل هؤلاء، كان مشهدا ثقافيا غريبا في وقت ظننا فيه، أن الثقافة تراجعت، بعض الأعمال يطبع منها بالخمسين ألفا، أليس هذا دليلا احصائيا على أن الثقافة لم تتراجع، لكنها خائفة، تتحرك بحذر في ظل قائمة الممنوعات الحكومية والدينية.

انـنا مجتمع ما زال مزدوجا، يفعل الحرام في الظلام، حين يمكننا التخلص من ذلك، ساعتها ستنتصر الثقافة العربية

● هل يلعب النقد دوره الفاعل والحقيقي في تقويم الاعمال الادبية وغربلة توجهاتها، الى أي حد اصاب النقاد، واين اخفقوا في توجهاتهم وتنظيراتهم المعرية ؟

– النقد يلهث خلف الرواية، والنقاد أصبحوا قلة بالنسبة لعدد الكتاب، ليس هناك توازن إحصائي بين المجموعتين من المبدعين، أو أن البعض يرى النقد على أنه فعل من الدرجة الثانية، فلماذا يقومون بالنقد، في ظل عشرات الأعمال الأدبية التي تصدر كل يوم، وفي نفس الوقت الجميع يريد أن يكون له الفعل الأول، بمعنى أن هناك رؤية خاطئة في أن النقد تابع للعمل وليس العمل هو التابع للنقد، من هنا أصبح النقد فعلا غير مرغوبا، على الرغم من أن النقد يؤسس للأعمال الإبداعية ويوجهها، وربما كان له الدورين معا، أن يقود وأن يوجه، أترحم على الغنيمي هلال وعلى النساج، وعلى علي الراعي، وعلى غالي شكري، وغالب هلسا، وفاروق خورشيد – أطال الله عمره– لقد كانوا طليعة النقاد العظام، على تلاميذهم أن يعيدوا جميعا النظر في الأمر، أقرأ نقدا في بعض المجلات الأدبية الشهيرة، وجبة سريعة ليس لها ملامح محددة، مثل ساندوتش الكبدة الذي يقدم على عربات الكبدة المتناثرة في الشوارع المصرية في المساء، كله فلفل حار، لا يمكنك أن تميز ملامح الطعام فيه، تأكل وتتلذذ دون أن تعرف ماذا تأكل، وتسأل نفسك في النهاية.. ماذا أكلت؟ هناك أزمة حقيقية في النقد، ربما بسبب المقابل المادي الذي يمكن أن يتقاضاه الناقد، فليس هناك التفات حقيقي لهذا المبدع الذي يعيش في بطون هذه الأعمال يحاول أن يستخرج منها الغث والسمين، وربما بسبب قلة أعداد الطلاب الذين يتوجهون لأقسام النقد في المؤسسات الأكاديمية العربية، لم ينظر أحد أبدا إلى تلك المسألة، علي أن أدعو لمؤتمر يخصص لهم، يناقش مشاكلهم بكل صراحة، وعلي أن أدين كل الممارسات غير الثقافية وغير الحضارية التي تتم مع بعض النقاد، هناك نقاد محترمون وهم ليسوا قلة، لكن هناك بعض الخشية من النقد الصريح، لكل هذا بصراحة أرى أن النقد الأدبي يواجه الكارثة في العالم العربي.

الستينيات كان مشروعا رائعا، وجدنا انفسنا فجأة امامه، استمر لسنوات ثم انهار فوق رؤوسنا جميعا وسحب كل قيم الايمان بالوجود

● ما مدى التغيرات التي ترون انها قد تحدث في عالم الرواية العربية في ضوء المستجدات التي احدثتها العولمة؟

– العولمة، هذا اللفظ البغيض الذي تشعر بأنه نضد عن جسدك كل ملابسك، وقال لك أن العالم كله يعيش دون ملابس، وحين صدقت ذلك، اكتشفت أنك العاري الوحيد، ولكن بعد فوات الأوان، العولمة على الرغم من بغضي لها أيضا، إلا أنها فتحت كل الأبواب أمامك، لتطلع على كل الأفكار التي يتناوبها الجميع، وعليك أن تلاحقهم، لأنهم يكتبون عنك أفضل منك أحيانا، فما لذي سيتبقى لك لتكتبه، وجودك أصبح مرتبكاً، مهشماً، بما تستطيع أن تقدمه عن نفسك وإلا سيقدمه الآخرون، فهل تفكر في أن تكتب عن الآخرين!!

● الرواية العربية، هل ستحمل صيغة الامتداد في الحياة المعاصرة بعد ان شذبها (الحداثويون) من وقع النمطية والسردية (الحكائية) لتكون كما يعتقدون اكثر ملاءمة للأجواء التي يعيشها جيل الالفية الثالثة واكثر مطابقة لواقع المنهج الجديد في مسار اللا هوية ؟

– الحداثويون، أنا من مدرسة تؤمن بالمتعة في الكتابة والمتعة في القراءة، وأن تعبر عن المجموع، أبحث عن لذة النص وعن الناس، هناك كثير من الأعمال

الحداثوية التي أفقد فيها هذه اللذة، ولا أرى فيها الناس، فلم أعد أستمتع بالشعر ولا بالرواية ولا بالمسرحية ولا بالموسيقى ولا بالغناء ولا باللوحات القادمة من هؤلاء إلا فيما ندر، الجميع يدعي الحداثة، أشك في كل هؤلاء، إغراق في الذاتية إلى الحد الذي يتوقف فيه العالم، هناك مساحة للتجديد، والتحديث، هل تتذكر لوحة للإيطالي تنتورتو (الجلجلة) الذي وضع خرقة صفراء في السماء التركوازية، أو المرأة العارية بين الرجال الجالسين في لوحة «إفطار على العشب»، هذه هي الحداثة، أن تضع الصورة والفارق فيها، أم تقدم عملا كله غرائبي لا تفقه منه شيئا، أعتقد أنه هناك مشكلة نواجهها، الحداثة أن تقوم بتقديم شكل مغاير لعمل، أو تقدم شيئا جديدا فيه، أو في معظمه، دون أن يفقد العمل هويته وروحه، كل زمن كان له حداثته، لكننا وصلنا الآن إلى ما بعد الحداثة في يقيني، ربما أكون رجلا قديم الطراز، لكن العالم يتفكك على يد هؤلاء، كثرتهم، ستفقد العالم معناه ومفهومه، عموما أنا لست ضد ذلك ولكني ضد الطغيان في الفن على وجه التحديد، الطغيان الذاتي الذي يفقد الفن جوهره، حتى لو كان الفن تعبيرا عن الذاتية، لكن تفكيك العالم إلى هذا الحد يعني الإغراق في الفردية إلى الحد الذي يكون كل شخص في العالم مدرسة وحده، يوما ما يمكن أن يحدث ذلك، لا أدري ماذا يمكن أن يحدث وقتها، شتات ليس أكثر من شتات!، أشك أحيانا في قيمة الكثير من الأعمال الفنية التي تدعي الحداثوية، أحدنا لا يفهم الآخر، التاريخ هو مرجعنا الوحيد، هل حدث ذلك في التاريخ الحضاري من قبل، هل حدث أن أصبح كل شيء مبهما إلى الدرجة التي لا تفقه معها ما تقرأه أو تراه، أعلم بأن روح الفن في تفرده، ولم يقل أحد في فرديته، هذا هو رأيي بشكل عام، يمكنك أن تختلف أو تتفق معي، لكني أرى أن الحداثة تحتاج إلى نقلات هادئة مدروسة يمكن أن يستوعبها المجتمع، يمكن تدريسها في المدارس والجامعات لتحقيق تفرد الانسان وذاتيته بالنظر إلى مجموع البشر، هذا الشرط العلائقي ينساه الكثيرون حين يكتبون موادهم الحداثوية، ما زالت نوبل تقدم حتى الآن لروايات وأعمال إبداعية ذات طابع كلاسيكي، لكنه يقدم حداثة هادئة، ليست نقلة خرافية تفقد فيها معنى الوجود، أعلم أن هناك عبثاً على مستويات مختلفة في العالم، هل تعالج العبث بعبث!!، إذا استمرت هذه اللعبة فسوف نصل تلك النقطة المستحيلة، نقطة اللاعودة!.





• يقال: ان المستقبل للرواية العربية في العالم العربي، ما هو نصيب هذا الرأي من الحقيقة؟

- الرواية الجديدة في العالم العربي أنتظر لها الكثير، ستقترب أكثر من الواقعية بمفهوم الحداثة، بمعنى الإغراق في العامية أحيانا، أو تناول قضايا مختلفة لا تتعلق بالسياسة أو التطورات الإجتماعية، روايات الأفكار والمتاهات، بمعنى ظهور قضايا جديدة ذات احساس عالمي لم تكن مطروحة من قبل، الرواية الجديدة ستحمل روح الديمقراطية وثقافة التسامح وقبول الآخر، الرواية الجديدة ستخرج من جو الهزائم، سترتاد العوالم السحرية، لقد قدم العرب للعالم ألف ليلة وليلة، واتهم الغرب فيها العرب بأنهم يحترفون الكذب لذلك هم بارعون في الرواية، حسنا سأصدقكم ولكن قولوا لي لقد كنا كذابين لكن ألم نعلمكم كتابة الرواية!! الرواية الجديدة العربية آمالي لها كثيرة فهل تتحقق!.

• نجيب محفوظ ارسى دعائم محددة لشخصية الاب المصري بشخصية (احمد عبدالجواد - سي السيد) في ثلاثيته الشهيرة، فهل نجح محفوظ برسم شخصية الرجل العربي في تكويناته السايكولوجية المزدوجة فيما بين الفعل والقول.. واعني تحديدا الانفصام العام في الواقع العربي الراهن ؟

الحداثة ان تقوم بتقديم شكل مغاير لعمل دون ان يفقد هويته وروحه، كل زمن له حداثته، وزمننا الآن هو ما بعد الحداثة

– الفصام من واقع شخصيات نجيب محفوظ، ما زال موجودا على الرغم من مرور أكثر من نصف قرن على ما كتبه محفوظ، لأننا ما زلنا نحمل ألوية التراث والتاريخ ولا يمكن التخلي عنهما فجأة، معنى ذلك أنني أقول لك أننا لن نتخلى عنهما، ويجب أن تصدق ذلك، ما زلنا نحتاج زمنا أطول، ربما بعد عشرين عاما أو أقل، ولكن ليس قبل ذلك، نحن نتحدث عن تغير مفاهيم أجيال، عليك أن تأتي بأجيال جديدة تماما، تفهم وتعي أن الازدواجية غلفت عقليتها بالقهر، حين نتخلص من القهر، من الديكتاتورية، من سلطان الآخر، أرجو وقتها أن نجد وقتا للتخلص من الفصام، أخشى أننا سنختفي من الوجود حينذاك!.

المرأة بالنسبة للرجل هي الجنة والجحيم معا، انها السحر الذي يلهث خلفه الرجل ليقبض في النهاية على الباطل والريح

وانت تكتب الرواية، هل ينتابك ذلك الإحساس الفريد برسم الشخصيات على شاكلة ما هو مألوف لديك في البيت والأسرة او الدائرة والشارع، ام انك ترسم شخوصا لأبطال لا يمتون بصلة الى هذا الواقع، الى أي حد كان أبطالك من صنع الخيال؟

حين أكتب الرواية لا يمكنني أن أحدد ما سأكتبه بالضبط، لدي ملامح بعض الشخصيات في ذهني مما أواجهه في الشارع أو العمل، أو في الأسفار، لكن تجربتي في الرواية الأخيرة كانت محيرة، فهذه الرواية أخطط لها منذ عشرين عاما، لم أستطع كتابتها إلا قبل ثلاثة شهور، وحين بدأت كتابتها نسيت كل الشخصيات التي كنت سأكتب عنها استدعيت البعض النادر في منتصف الرواية حين وصلت لمرحلة عجزت فيها عن الكتابة، دعني أقول لك صراحة، الفن أجمله في تلقائيته، أنا لا أكتب أطروحة علمية وإنما أتحدث عن المشاعر والأحاسيس والأفكار، أحاول الحفاظ على وحدة العمل وعدم الوقوع في أخطاء الأعمال الأولى، في رواياتي التي أعمل بها الآن ليس هناك شخصية واحدة لها أثر من الواقع ولم أعرفهم أو أقابلهم، لكني أعيش معهم أثناء الكتابة، أدعهم يفرضون وجودهم وأتحكم أنا في مساحة هذا الوجود، أقرأ بعض التقارير الاجتماعية والأمنية والسياسية عنهم، صدرت في العالم كله، أختار الفئة التي سأكتب عنها بعناية، ويجب أن أعي تماما ما سأكتب عنه، لكني حين أكتب أتخلص من هذا الوعي إلى حين، تسيطر علي الحالة، لكن من المؤكد أنك لايمكن أن تكتب من فراغ محض، هناك شيء ما في شخصياتك أو جغرافيتك له علاقة بالواقع بشكل أو بآخر، الواقع أصبح سحريا، ولكي تنجح عليك أن تكون أكثر سحرية من سحرية الواقع، إنها المعادلة الصعبة أمام كل كاتب، أن تغوص في أعمق أحلامك لتستخرج منها ما لم يستخرجه أحد من قبل، عليك أن تقوم بتعدين أفكارك Ideas Mining، باستخراج أفكارك وعباراتك من مناجم الروح المستحيلة..حينها، حينها فقط يمكنك أن تدعي أنك تكتب الرواية، حينها فقط سأصدقك! عليك أن ترتدي أسمال الشعراء السائرين في واحات الوجدان، أن تبحث عن الآخرين الذين يركضون في أعمق أعماقك!

● هل بات الروائي العربي بحاجة الى استجداء الأساطير في تكوينه لهيكلية الرواية في ظل واقع، هو اغرب من كل ما تتحدث عنه اساطير الحضارات الآفلة ؟

– الخيال أبو الرواية وأمها، إنه كالماء بالنسبة للحياة، استحضرت آلهة الأغريق جميعهم في روايتي الأخيرة، لكنني كنت أصطدم دائما بأن الواقع أكثر خيالا من أي خيال سابق، لكنني لم ايأس، وجدت واقعا أعالج به سحرية آلهة الإغريق، وسحرا أعالج به واقعية الطفل الذي تدور حوله الرواية.

● من هو الرجل في رواياتك، وكيف ينظر الى المرأة، ومن أي الزوايا تحديدا ؟

– الحقيقة أن موقفي من المرأة في رواياتي هو موقف يتراوح بين أقصى اليمين وأقصى اليسار، المرأة بالنسبة للرجل هي الجنة والجحيم، مرة تجدها سببا لكل نكباته، ومرة تجد انها كل الحلول، إنها السحر الذي تلهث خلفه لتقبض في النهاية على الباطل والريح، إنها سيكارة تشربها وتعلم أنها ستتسبب في مقتلك لكن لا يمكنك التوقف، إنها نديمك في لياليك، ومخلب الذئب الذي ينغرز في قلبك دون سبب، إنها البراءة للعاشق الذي لا يرى شيئا آخر، والجريمة للقاتل الذي يقف فوق جثتها، المرأة لا يمكن للرجل الحياة من دونها، ولا يمكنها الموت دونه، لا يمكن للرجل أن يعشق سوى امرأة، أما المرأة فيمكنها عشق أي شيء بما فيهم الرجل، لكن هي الوحيدة في النهاية التي قبلت شراكتي في هذا العالم الغرائبي، لذلك هي في رواياتي كل شيء!.

---

* روائي وناقد عراقي



أمجد ناصر*

«أوفيد» و«جوليا»

عندما بلغ الشاعر الروماني «أوفيد» سن الخمسين كان قد أصبح أعظم شاعر في العالم الروماني بعد فيرجيل (عاصره حيناً من الوقت) لكن القاضي الذي ترك سلك القانون ليتفرغ للشعر وفرض نفسه، بقوة، على روما لم يحسب، ربما، انه سيلاقي ذلك المصير المأساوي: النفي الى أحلك بقعة في الامبراطورية الرومانية والموت بعيدا عن الأهل والديار بعد حرق مؤلفاته ومنعها من التداول. تطرح الروايات التي تناقلت، ووثقت سيرته، احتمالين لتلك العقوبة القاسية التي قررها، بحق الشاعر، الامبراطور أوغسطس: الاولى ان الامبراطور كان يريد ملاحم في فن الحرب وتمجيد روما لا شعرا في الحب وتمجيد الجسد، أما الثاني، ولعله الأرجح، فيقول إن السبب عائد الى العلاقة الغرامية بين «أوفيد» و«جوليا» حفيدة الامبراطور وتشبب الشاعر بهذه العلاقة في قصائده.
مدونة الشاعر ترجح السبب الاخير.
فهو شاعر حب بكل معنى الكلمة.
يدل على ذلك اكمل اعماله الشعرية «فن الحبّ» بحسب ترجمة علي كنعان، أو «فن الهوى» بحسب ترجمة ثروت عكاشة، الذي يقع فيه المرء على درجة عالية من الايروسية، الصراحة في وصف العلاقات الغرامية، تمجيد المتع الجسدية، والاحتفاء بالجمال الحسي.
كما ان عصر اوغسطس الروماني الذي اتسم بالاهتمام بالفنون والنهل من المصادر الحضارية الاغريقية التي كانت تعتبر معيارا للذوق والتحضر، تجعل نفي اوفيد بسبب ابتعاده عن تمجيد القوة والحرب ضعيفا جدا ان لم يكن غير وارد بالمرة.
هكذا يصبح اوفيد ضحية شعره الذي لم تكن تخفى مراميه على معاصريه رغم تلفعه بالاساطير اليونانية التي بدت وكأنها مجرد اقنعة تاريخية، او ما نسميه في ايامنا هذه اسقاطا على أحوال راهنة.
فالاساطير اليونانية عنده لم تكن اكثر من امثولة، او حتى، ذريعة لقول اشياء حاضرة، يحفل بها زمانه.

***

«فن الهوى»، الذي أمر الامبراطور اوغسطس بحرقه علنا (لحسن حظنا انه كانت هناك نسخ لم تصل اليها يد الامبراطور) يكاد يكون دليلا (مانويل) لمن تلفحه رياح الهوى: كيف يصل الى قلب الحبيبة، ثم كيف يحتفظ بها، وما هي الاساليب التي يتوجب على الحبيبة، بعد ان تصيب سهامها قلب رجلها، تعلمها للاحتفاظ، هي ايضا، بالحبيب لا من خلال رمي السهام والرماح، كما يفعل الرجل، بل بالتجمل وابراز أفضل خصالها النفسية والجسدية.
الشاعر هنا استاذ لا في البلاغة والاوزان الموسيقية بل في فن الحب.
لكنه الحب الخفيف المرح الذي لا تضحيات كبيرة فيه.
الحب الذي يقدر عليه ابن البشر لا ابناء الالهة، ولا أبطال الأساطير.
انه لا يشبه حب «بنلوبي» لـ «عوليس» الذي تقاذفته الحروب وامواج البحار عشرين سنة ليعود الى امرأته المنتظرة، الصابرة.
ولا حب «ايفادني» لـ «كابانيوس» التي صاحت، قبل ان ترمي بنفسها في المحرقة: خذني معك يا كابانيوس، كي يختلط رمادي برمادك!
هذه أكلاف كبيرة للحب في نظر اوفيد الذي يطرح نفسه معاصرا وابن زمنه الروماني المفعم بالمتع الحسية والخفة، لا ابن العصور الاغريقية وملاحمها.
لا يحتاج الحب اذن الى هذه التضحيات التي لا قبل للمرء بها.
فهي تثير سخرية الشاعر.
الاحساس بما نسميه «الراهنية»، أي الانتماء الى لحظته وزمنه، كان قويا جدا عند أوفيد.
فهو يقول: فليسعد غيري في اجترار ذكريات الماضي،
أما أنا فهنيئا لي لأني ابن هذا العصر الملائم لطبعي ومزاجي.

***

لكن أعمال أوفيد، حتى وهي تخوض في غمار الايروسية، لا تتخلى عن لكنتها الساخرة.
فهو يرى الطبيعة منحازة، اساسا، الى المرأة، لا الى الرجل. ففي حين تقسو على مظهر الرجل فيتساقط شعره كما تتساقط الاوراق عندما تهز ريح الشمال الغصون، تحتفظ المرأة بشعرها وتستطيع، إن ضعف أو بهت لونه، أن تصبغه بالاصباغ الجرمانية، بل يمكن لها أن تضع شعرا مستعارا بلا خجل!

---

* كاتب وشاعر أردني مقيم في لندن

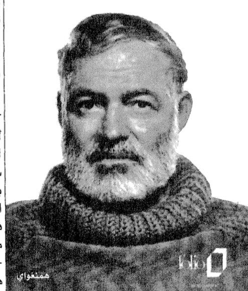
قراءة الرواية وأسطورة المعنى

د. إبراهيم خليل *

لئن صحّ أنَّ الكتابة تشبه أحدَ وجهيْ قطعة النقود، فإنَّ القراءة تشبه الوَجْهَ الآخرَ لتلك القطعة. إذ لا يُمْكنُ لكاتبٍ أنْ يبدأ كتابة شيءٍ إلا وفي ذهنه قارئٌ يتوجّه إليه بما يكتبه. كما لا يمكن لقارئ أنْ يقرأ شيئاً مكتوبا إلا وفي نيته أنْ يتسَلمَ منْ كاتبٍ تلكَ المادّة المقروءة رسالة message ما، قدْ تكون هذه الرسالة معلومات، أو أخباراً، أو فكرة، أوْ وصفاً لشيء، أو نقداً لآخر. فالقراءة - بكلّ بساطة - اندماجُ، أو التقاءُ وعْيِ القارئ بوعي آخرَ، خاصّ، هو وعيُ الكاتب المؤلف.

أما المعنى meaning، فهو الشيءُ الذي أرادَ الكاتبُ أنْ يبْعث به إلى القارئ عن طريق هذا التلاقي، ويكنّى عنه بالقصْد intention عادةً(١).

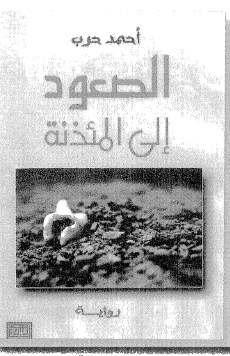
فالقراءة، لا تعدو أنْ تكونَ – وفقا لما سبَق– إعادة إنتاج للمعنى القائم في البنى النّصيّة، من وجهة نظر القارئ، لا من وجهة نظر المؤلف. ويضيف إمبرتو إيكو- الإيطالي – موضّحا، أنّ القراءة تتجاوزُ إعادة الخلق، والاستجابة، إلى التمتع بالقراءة(٢). فالقارئ في أثناء قراءته للرّواية – على سبيل المثال- يقومُ بإعادة بنائها في ذهنه، منتفعاً في ذلك بمعرفته بقواعد اللغة التي كُتب بها النصُّ، وذائقته الأدبية التي اكتسبَها خلال قراءاته السابقة لهذا النَّوع من الأدب، فضلاً عن التفاعل التام بين شفرة النصّ، وما فيه من نظام رمزيّ، ومجازيّ، وشفرته التي يَغْلب عليه أنْ يُفسر الرموزَ على وَفق ما تترجمُه هي منْ رموز الكاتب، وتشفيره، تفسيراً مناسبا لخبْرته هو، وثقافته، وذوْقه، فمن امتزاج، أو اندغام، الشفرتيْن تتكوّن لهذا النص، أو ذاك، بنية جديدة، عابرة، في سلسلة لا نهائيّة من البنى الفرعية التي يُنتجها القراءُ، وَيَشْتقونها، من البنية الرئيسة التي صاغها المؤلف(٣).



وهذه البنى الجديدة، التي قد يختلف بَعْضُها عنْ بعْض، اختلافاً كبيراً، أو هيّنا يسيراً، تختلف أيضا عن البنية الرئيسة التي اشتقت منها عن طريق القراءة.

ويؤكّد ماشيري Machery أحدُ أركان نظريّة الإبداع الأدبي في فرنسا، شيئا مهمّا يتعلق بالفكرة السابقة حول اختلاف التلقّي من قارئ لآخر؛ فلكلّ اثر مكتوبٍ- في اعتقادهِ – اتصالٌ بقارئ معيّن، هو الذي يتوجّه إليه

المُبدع، أو قرّاء عديدين. ومثلما تؤثر الظروف في عملية الكتابة، فيظهر بعض ذلك التأثير في الأسلوب، وفي اختيارات الكاتب، ورُموزه، كذلك تتأثر القراءةُ بالظروف التي تحيط بالقارئ، ويتجلى ذلك الأثرُ في بناء فهْمه للنصوص، واختياراته المُمْكنة في تفسير الإشارات، والرُّموز التي يمتلئُ بها النصّ. وإلى هذا الأثر يُعزى – بالطبع الاختلافُ في فهْم النصّ الواحد بيْن قارئ وَآخر(٤).



والرواية تختلف في الواقع عن الأنواع الأدبية الأخرى، من مقالات، ورسائل، ونصوص حوارية، ونثرية، ومصنفات.

فهي، كأي عمل تخييلي، يتم الالتقاءُ عبرها بين وعي القارئ، ووعي المؤلف، في صورة اندماج تام يجعل القارئ – في بعض الأحيان- منفصلا عن وعيه الخاصّ، ملتبسا بوعي المؤلف، متحررا من شعوره العاديّ، بعد أن أصبح كلّ ما في الرواية يملأ عقله، مؤديا إلى ضرب من الانسلاخ عن هويته الخاصة، مع إدراكه – أساساً- أنّ ما يملأ وعيه إنما هو ملكُ وعي آخر، هو وعْيُ المؤلف(٥). فالتفاعل الذي ينشأ بين وعي القارئ الفرديّ، وموضوع النص، هو الذي يؤدي إلى انبثاق المعنى. وتبعا لذلك فإنه لا بد وأن يختلف من قارئ لآخر، على وفق اختلاف الوعي لدى القراء، وما بينهم من فروق فردية تجسم هذا الاختلاف، وتؤدي إلى تباين الاستجابة(٦).

فنحنُ – على مستوى اللاوعي – نندمج – نفسياً – بالنصّ، وشفراته، ونشعر بنواته الخيالية، وكأنها خيال اللاوعي الخاصّ بنا، أمّا على مستوى الوَعْي، فنستخلصُ معنى إدراكياً نتيجة قيامنا بتجريد كلمات النصّ، وحوادثه، وتصنيفها بصورة مطردة، ومستمرة(٧). فعندما نقرأ في رواية من الروايات قول الكاتب على لسان البطل، مثلا: « لم أذق في تلك الليلة طعم النوم» فليس يعنى أنّ المؤلف أراد أن يخبرنا بأن البطل، أو البطلة لم ينم، ولكن خبرتنا، ومعرفتنا، بالسياق الخارجيّ، ورسوخ الفكرة في وعينا بأن انعدام النوم لا بد أن يكون مرتبطا بحالة نفسية معينة كالتوتر، أو القلق، أو الضجر، أو الانتظار، تجعلنا نضربُ صفحا عن المعنى الحرفي، وهو الخبر الذي تتضمّنه الكلمات، ويغدو المعنى، عندئذ، نتيجة حتمية لتفاعل ذلك كله في نفوسنا، وفي وعينا، ولا يعنينا، بعد ذلك كله، ما الذي رمى إليه المؤلف من هذه العبارة، وابتغاه.

ما سبق يعنى أنه لا بد من تصحيح النظرة الخاطئة السائدة عن القراءة.

نحنُ – على مستوى اللاوعي – نندمج – نفسياً – بالنصّ، وشفراته، ونشعر بنواته الخيالية، وكأنها خيال اللاوعي الخاصّ بنا

فأكثر الناس يعتقدون أنّ القراءة لا تتجاوز البحث عن المعنى المباشر، التلقائي، الذي يمكن للقارئ العادي ادعاء العثور عليه، والصحيح أن القراءة هي ضربٌ من الاستعداد لاستخلاص المعاني الممكنة، والمحتملة، التي يجد القارئ لها ما يسوغها حين يؤول النص، ويُفسره، ويَشرحه، فهو، مثلما يؤكد جوناثان كيللر Culler، الاعتراف بالمعنى الذي يجمع عليه المفسرون(٨) وليس المعنى الذي قصد إليه الكاتب ورمى.

لنتخيّل هذه الصورة المألوفة من التقاء وعي القارئ بوعي الكاتب، ثمة سائق سيارة فوجئ بوجود لافتة مثبتة على جانب الطريق المعبدة التي يسلكها في ذهابه من حيٍّ لآخر للمرة الأولى، اللافتة كتبتْ عليها الكلمات الآتية « تمهلْ، طريق مدارس» من الواضح أن السائق لم يكن يعلم بأن في هذه الطريق مدرسة، وأنّ الأطفال الصغار يسلكونها متجهين إلى مدرستهم القريبة من الموقع. لكن الكاتب، أو الجهة التي قامت بتثبيت تلك اللافتة، لا يكترثان بما إذا كان السائق يعرف هذه الحقيقة أم لا، وإنما الذي يهمُّهما، في المقام الأول، هو أنْ يتقيد بقواعد المرور في هذا الموضع بالذات، تجنُّبا لاحتمالات عدة، أكثرها خطورة التعرض لحادث يذهبُ ضحيته بعض الصغار، لكن السائق يتلقى من هذه اللافتة المعلومة التي يستجيب لها استجابة يلازمها إجراءٌ سريعٌ، وفوريٌّ، هو تخفيف السرعة، واتخاذ الحذر ما أمكن.

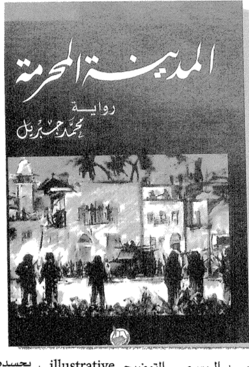
وهذا شيءٌ يمكن تعميمُه على النصوص.

بين المتخيّل والواقع

والمعروف أنَّ أيَّ قارئ يقرأ كلاماً مكتوباً إنما يلتمس بقراءته له ضرْباً من المعرفة على النحو الذي رأيناه

في مثال السائق، ونوعا من الاستجابة الفورية. والمعرفة، بلا ريب، تقوم على الربط الذهني، أو العقلي، بين ما تحيل إليه الكلمات المكتوبة، التي تجري فوقها عيناه، والواقع، الذي يقع خارج الكلمات، أي خارج النص. ويؤكد روبرت شولتز Scholes وروبرت كيلوج Kellogg في كتابهما المشترك «طبيعة السرد» أن أمر القراءة في الرواية، كغيرها من الأدب السردي القديم والحديث، يقوم التحدي فيه على الربط بين نثر تخييلي fictional وواقع حقيقي real يتنافى أساساً مع المتخيل(٩). وهذا التحدي يواجه المبدع أولا، لأن طبيعة عمله الأدبي تقوم على اختراع واقع آخر غير الذي ينظر إليه القارئ كلما أراد أن يطمئنّ إلى استيعاب ما يقرأه. ثم يواجه القارئ بُعَيْد ذلك، إذ لا بدّ أن يتحول هذا القارئ إلى ناقد – في مثل هذه الحال – يحاول الاطمئنان على صدق ما يقرأ، وجدوى ما يقرأ. وهذه هي الإشكالية التي يحاول النقد الأدبي وضع حلّ لها، فما هي الاختيارات الممكنة، أو المتاحة، للإجابة عن سؤال العلاقة بين المتخيّل والواقع في الرواية؟

إذا نحن قارنا الرواية بغيرها، كالشعر، مثلاً، الغنائي منه على وجه الخصوص، وجدناه، في الغالب، والأعمّ منه، والأرجح، يحاول المبدع أنْ يقول فيه شيئاً، أو أن يعبر عن شعور ما، أو إحساس عاطفي، أو فكرة، أي أنه يحاول أن (يُمَعْني) لكن الرواية – خلافا لذلك كله- تحاول ألا تقول شيئا على نحو مباشر، بل تسعى إلى خلق واقع جديد، مُتخيّل، يقتنع القارئ بوجوده، وذلك ما تلخصه العبارة الآتية :النص في غير الرواية يُمَعْني وفي الرواية يخلق: to be but not to mean فالعلاقة الخاصة بين المتخيل والواقع – وهي التي عليها المعوّل، و الاعتماد، في جعل الرواية نصّا ذا معنىً- تتمثل في أنَّ الواقع شيءٌ، والرواية هي الرسم التوضيحيillustrative لذلك الشيء، فالواقع إذاً كتابٌ خال من الرسوم التوضيحية، والروايةُ هي الواقع مضافاً إليه تلك الرسوم الموضّحة(١٠).



فالتخييل في الرواية، كسائر الفنون الأدبيّة السردية، قديمة، أم جديدة، يضعنا وجهاً لوجه أمام الحقيقة الآتية: وهي أن ما نقرؤه يمثل الحقيقة بصفة ملموسة تماماً كما تمثلها الفنون البصرية الأخرى، التي نراها رأيَ العيْن، كاللوحات painting والتماثيل sculptures وبما أن" الأمر على هذا النحو، فإنه يضعُنا أمام حقيقة أخرى، وهي أنّ ما نقرؤه حقيقيٌّ، وواقعيٌّ، ملموسٌ، على النحو الذي نجده في الفنون الأخرى، من أدبية و (تشكيلية) وغيرها من الفنون التي تعبرعنها كلمة تمثيل، أو تشخيص represent بأوسع ما تعنيه من معنى(١١).

ما نقرؤه يمثل الحقيقة بصفة ملموسة تماماً كما تمثلها الفنون البصرية الأخرى، التي نراها رأيَ العيْن

ولا بدَّ من التنبيه هاهنا على أنّ الرواية التي تتمتع بهذه القدرة على تشخيص الواقع، وتمثيله، كما الرسم، والنحت، شأنها شأن الفنون، تنزع أحياناً نحو عدم المطابقة بين المتخيّل والواقع، فالفنون الشرقية- على سبيل المثال وليس الحصر- التي منها: النقش، والنحت، تقوم غالباً على عدم المطابقة بين الشيء والعمل التشكيلي الذي يجسده. كذلك الرواية، لا يشترط فيها أن تطابق الواقع من حيث هو متخيل، إلا بالقدر الذي يشترط فيه التطابق في الفنون ذات الطابع الرمزي، كالفن المصري القديم، وغيره من فنون تشكيلية حديثة كالتجريدية، والتكعيبية، والسوريالية، بفضل التأثير الذي يتركه الأسلوب، والرؤية، والتصميم، في العمل الفني. فكما لا يطلب من الرسام أن يحاكي الواقع في كل ما يرسمه، ومن النحّات ألا يقلد في عمله ما يقدمه من موضوعات، تقليداً حرفيا، حتى لكأنّه هو، كذلكَ لا يطلب من كاتب الرواية أن يقدم متخيله الروائي، ونسقه السردي، على هيئة يتماثل فيها الواقع والمتخيل تماثلا تاما، بحيث يبدو كالصورة الفوتغرافية في دلالتها على صاحب الصورة.

على أنَّ الرواية، وإن اعتمدت الخيال، ليست من الفن الشكلي الخالص pure form مثلما هو الشأن في الفن التشكيلي.

فالمرءُ يستطيع أن يتأمل اللوحة، أو التمثال، أو أي منحوتات خزفية، أو بنى زخرفية، فيُعجب بها دون أن يفكر فيما تعنيه تلك الأعمال، أوْ تجسِّدُه.

يكفيه – مثلا – أن يحسَّ بما فيها من الإمتاع البصري الذي تمنحه إياه، أو الإحساس بتوازن الكتلة والفراغ، ونوعية ملامس السّطوح في التمثال، لكن الرواية تختلف عن هاتيك الفنون التي توصف، من حيث المعنى، بأنّ فيها فكراً، أو معرفة أيقونية iconographical سبب ذلك أنّ الرواية – على الرغم مما فيها من الطابع الإيقوني للمحتوى– لا يستطيع القارئ أن يتعامل مع الكلمات فيها تعامله مع لوحة فنية لبيكاسو، أو مانيه، أو سيزان، لأننا عندما نتأمل – في الحقيقة – عمل الرسام، أو النحات، لا يمدّنا العملُ بأيِّ شيء عن نفسيته، أو رؤيته الاجتماعية، خلافاً للرواية التي لا يمكن أن يسفح الكاتب فيها روحَ الشخصية: كارنينا، أو مدام بوفاري، على بياض الصفحة، مثلما يريق الرسام الألوان على قماش لوحته(١٢).

ومثلما تأتي الفكرة في العمل التشكيلي عن طريق التمثيل البصري، يحدث ذلك أيضا في النثر الروائي.

فمما لا شك فيه أنّ التأثير الذي يصاحب قراءة النص التخييلي، بلغته الثريَّة، القادرة على التمثيل، والتشخيص، لا تؤدي إلى تفاعل الواقع والمتخيل في ذهن القارئ فحسب، وإنما تجعل من القراءة شرطاً ضرورياً لتمام العمل التخييليّ، فالقارئ يسهم، بدوره، في تكملة النص، شأنه في ذلك شأن المؤلف المبدع، وإلى هذا تشير الدراسات المهتمة بنظرية التلقي، كونها نظرية تؤمن إيمانا قاطعا بالطابع الثنائي لعملية القراءة؛ أي : الاتجاه من النص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النص(١٣).

القارئ المثالي والقارئ العادي :

فكاتب الرواية لا يشغله إيراد الحقائق التي تغذي معرفة القارئ في حقل من الحقول المعرفية التي يهتم بها كاتب المقالة، والبحث، أو المصنفات العلمية، والفكرية، والتاريخية بقدر ما يعنيه أن يبدع عملا ينتزع فيه الكلمات من عالم المحسوسات لتتجسّم في نسيج خيالي من اختراعه، لكنه محكمُ الربط والبناء، مهيأ للاكتمال من لدن القارئ(١٤) الذي يرتقي، عن طريق القراءة، بمستواه المعرفي، فيناظر المؤلف في إضفاء الصورة الأخيرة على المعنى. إنه القارئ القادر على التجوال في ثنايا النص التخييلي، بكفاية غير عادية، تمكنه من أن يلمح الدلالات التي تومئ إليها، وتوحي بها، رموز العمل الروائي التي أودعها فيه، وضمنها إياه المبدع. ويؤكد فولفانغ إيزر – أحد أركان مدرسة كونستانس الألمانية – أنّ مثل هذا القارئ لا يعدو أن يكون ضربا من الافتراض، فهو قارئ مثاليٌّ، نادرٌ وجوده، نزرٌ ظهوره، موجود بالقوة، لا بالفعل، مثلما يقال بالتعبير الفلسفي، ولهذا يصفه بتعبير لا يخلو من معنى وهو : الكاتب الضمني implied reader الذي ينماز من غيره بالقدرة على التخييل، وهي قدرة ضرورية للاستمرار في القراءة، التي لا تختلف، من حيث الغاية، والهدف، عن الإبداع، فخيال الكاتب مرسلٌ، وخيال القارئ الضمني متلق ٍ. وهذا هو الذي يمكنه من ملء الفجوات، وسدّ الفراغات التي يدعها خيال المبدع في النص(١٥).

على أن بعض الدارسين يأبونَ أن يكون القارئ الضمني هو الحكم الوحيد على معاني النص وأفكاره، ويرَوْن أنَّ القارئ الخارجيّ أكثر جدارة من الضمني، كونه لا يتقبل أي شيء إلا بعد أن يُدقق فيه النظر، ويمّحو في موقع، ليضيف في موقع آخر، أي أنه لا يكتفي بدور المستقبل السلبي الذي تملى عليه المعاني إملاءً، وإنما هو قارئ مشارك، فعّال، يسهم بقوة في تكملة النسق الروائي(١٦).

قارئ الرواية يُفترض أن يكون لديه حظ قليل، أو كثيرٌ، من المعرفة، بأوسع ما تعنيه هذه اللفظة من معانٍ

ذلك أن قارئ الرواية يُفْترض أن يكون لديه حظ قليلٌ، أو كثيرٌ، من المعرفة، بأوسع ما تعنيه هذه اللفظة من معانٍ، لكنه عندما يواجه النصَّ الروائيَّ – كغيره من النصوص السردية القديمة أو الجديدة – تبدأ هذه المعرفة بالتغيير التدريجي نتيجة التفاعل بين النص المقروء، من حيث هو بنى سوسيو- نصية، وما هو مختزن في وعي القارئ نفسه، من معارف تنسجم، أو تتقاطع، مع دلالات النصّ، أي أن القراءة مواجهة بين ثقافتين : ثقافة المؤلف، وثقافة القارئ، وهي – أي المواجهة – في أثناء عملية القراءة ليست كامنة، وإنما هي الوجه الجلي، الظاهر، الذي يُعول عليه في تفسير النص، واستيعابه. ونتيجة ذلك « التفاعل النصّي» تتعدد الآراء، وتتباين المعاني والتفاسير، وتختلف الشروح(١٧).

لهذا ينبني فهم المعنى في الرواية على قراءة تأملية دقيقة، لا تكتفي بالنظر الأفقي السطحي، الذي يقتصر على متابعة الأحداث، وتتبع الزمن، والتعرف إلى الشخوص، بل ينبغي أنْ تكون القراءة مرتكزة على التحديق في الزوايا الظليلة، والبقع المعتمة، من المبنى الحكائي، ومعرفة ما لم يُقل عن طريق ما يقال، اعتمادا على الإيحاء، والتلميح، بدلا من البوح والتصريح، وهذا بطبيعة الحال ينقل القارئ من قارئ مستقبل إلى قارئ منتج على أساس أن النص الروائي، بما يحيل إليه من مرجعيّات مختلفة، ومتعددة، نصٌّ مفتوحٌ على احتمالات عدة، أحدها ذلك الذي يتبيّنهُ القارئ نفسه، سواء على مستوى رصد الأشكال السردية المستخدمة



في النصّ، وقيمتها النصّيّة، أو على مستوى الاستجابة السلبية، أو الإيجابية، لما يتضمنه السرد من خطاب(١٨). وهذا لا يتطلب من القارئ المعرفة بأعراف وقواعد الفن الأدبي الروائي، فعلى القارئ أن ينغمس في الجو الخيالي الذي يضعه فيه المبدع معتمدا في ذلك على ما يختزنه من أعراف سائدة في حياتنا اليومية بعد أن انتزعت من سياقها، وجردت من وظائفها، لكي تغدو جزءاً من عملية القراءة التي تؤدي إلى إعادة النظر في المعايير، والأعراف، في ضوء رؤية القارئ لما لا يستطيع رؤيته في الحياة اليومية(١٩). أي أنّ معرفة القارئ بقواعد السرد، والبناء الفني للرواية، ليست لازمة، وليست هي التي تساعده على استخلاص المعاني، وإنما الذي يساعده على ذلك هو الاندماج في الوعي الذي تتمخّض عنه القراءة، نعني الوعي المشترك لكل من المبدع والقارئ حيال الحياة اليومية التي يصورها السرد.





مما سبق نستطيع أن نؤكد على الطابع الذاتي لقراءة النص الروائي، فالمعنى، أو القصد، يستخلصه القارئ من النسيج السردي، وفقا لمنظوره هو، لا لمنظور الكاتب. ولا تقوم قراءة الرواية على الطريقة التقليدية السائدة أي: البحث عن معنى مباشر، وثابت، في النص، هو ذلك المعنى الذي رمى إليه المؤلف، ومن جهة أخرى لا تقتصر قراءة الرواية على تلقي الجانب المعرفي من النص، وإنما تشمل أيضا الاستمتاع، والتلذذ بقراءة السرد، والاندماج بما فيه من عوالم متخيلة، فالقراءة، في هذه الحال، تجربة تشبه إلى حد كبير رؤية اللوحة، وتقرّي سطوح التمثال، والاستماع إلى قطعة موسيقية رائعة، أو أغنية جيدة بصوت عذب رخيم. وكما أن الاستماع للأغنية، أو تذوق اللوحة الجيدة، وتلمس التمثال، والطرب لقطعة موسيقية أخاذة، لا يحتاج إلى معرفة بقواعد الأداء في هاتيك الفنون، كذلك الرواية، يمكن لأقلّ الناس معرفة بقواعدها، أن يلتذ بقراءتها، ويتلقاها، ويندمج في العالم المتخيل الذي تنطوي عليه، شأنه في هذا شأن الناقد المحترف الذي يعرف من قواعد السرد والخطاب القصصي كل صغيرة، وكبيرة، وكل شاردة، وواردة. وقد أطلق جونسون على هذا القارئ وصف القارئ العادي، يعني به القارئ الفطري الذي لم يفسده التحيز الأدبي، أو التعصب النقدي المكتسب بالمهارات الفائقة. وتفاعل هذا القارئ وإدراكه هو القول الفصل، والحكم النهائي فيما إذا كانت الرواية تفوق أعمالا أخرى أم أنها تصلح أن تكون زادا دسما لألسنة اللهيب.

القراءة لدى القارئ العادي متعة قبل أن تكون سبيلا لمعرفة، أو مجالا لنقد الآخرين وتصحيح ما يكتبون..

فالقراءة لدى القارئ العادي متعة قبل أن تكون سبيلا لمعرفة، أو مجالا لنقد الآخرين وتصحيح ما يكتبون. . ومن شتات ما تضمه الرواية يستطيع هذا القارئ أن يكون بنية ذهنية للرواية يشتقها من المادة المقروءة، وأن يلمح بعين ذكية الثغرات التي وقع فيها السارد فتثير لديه الحوافز للمناقشة، وربما التهكم، والمزاح(٢٠).

ولهذا فإن ما ذكرناه عن القارئ الضمني، والقارئ الخارجي، لا يتعدى كونه إشارة إلى تفاوت المستوى القرائي.

شعرية العلامة:

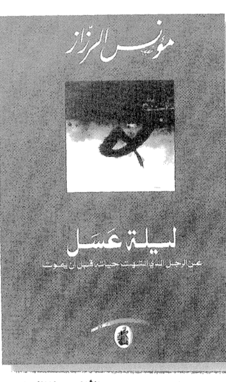
ينبغي ألا يفوتنا التأكيد على أنّ الرواية، شأنها في ذلك شأن أي نص مكتوب، تتألف من كلمات، والكلمة علامة، فهي - أي الرواية- في المحصلة الأخيرة مجرّة لا متناهية من العلامات. والعلامة في الواقع ثنائية الطابع، هي رمزٌ من جهة، ومن جهة أخرى تحيل إلى الشيء المادي الذي ترتبط به خارج النص. ولهذا في كلّ نصّ بنيتان: إحداهما هي البنية الأساسية التي تتألف من مجموع العلامات، التي تتألف منها المادة المكتوبة، والثانية هي البنية الشعرية، وهي تلك التي تتحقق لدى القارئ من تفسيره، واستيعابه لما في النصّ من بنىً، وقد يكون التأويل أحد مصادر البنية الشعرية.

فالحدث - في الرواية - يعدّ علامة، وما ينتج عنه، أو يؤدي إليه، هو القيمة التي ترتبط به، وأما الشخص الذي يقع له الحدث، أو يقوم به، فهو ذاتٌ، والذوات هي الأخرى علاماتٌ ترتبط بها قيمٌ معينة تتصارع، أو تتنافى، مع قيم أخرى ترتبط بعلامات أخرى، كأنْ تكون ذاتاً تناصب الذاتَ الأولى العداء، أو تعارضها، أو تضع العراقيل في وجهها لمنعها من تحقيق الهدف الذي تسعى له، والغاية التي تعمل من أجلها في الرواية.

والذوات فيها لا مناص من أنْ تكون معارضة أو مساندة، وقد استخدم السيميائيون مصطلحات للدلالة على العلائق بين هذه العناصر التي يتشكل منها السرد الروائي، فالعلاقة بين انطلاق الحوادث والنهاية علاقة تواصل، والعلاقة بين الذات والموضوع الذي تدور حوله الرواية رغبة، والعلاقة بين الذات والذوات الأخرى علاقة مساندة، أو معارضة، وصراع(٢١).

وترجمة ذلك بلغة الأمثلة أن نشير إلى الساعة في رواية ما تبقى لكم لغسان كنفاني، فهي علامة تنمّ على مرور الوقت في النسق اللغوي، لكنها، أيضا في النسق الشعري، علامة رامزة لاستمرار التوتر الذي يصاحب الفلسطيني، الذي ينتظر الخلاص، ومحو العار الذي جلل به عام ١٩٤٨. الشيء نفسه : الحَمْل (مريم) هو

الآخر رمز على المستوى الشعري للعلامة، والذات: حامد، مع أنه يمثل شخصا عاديا سحقته المأساة، إلا أنه رمز على المستوى الشعري، فهو يرمز لجيل الأسئلة، في حين يرمز زكريا لجيل الخيانة(٢٢) والعلاقة بينهما علاقة صراع. ونستطيع أن نشير إلى أن الخزان الذي احترق فيه الرجال الثلاثة في رواية كنفاني « رجال في الشمس » هو أيضا علامة رامزة، فهو يرمز إلى حقيقة أنَّ الفلسطينيين الذين حاولوا التهرب من مواجهة المأساة لاقوا حتفهم في الأتون. . الذي اختاروه، فالعلاقة التي تربط بينهم جميعا والموضوع وهو البحث عن عمل رغبةً. وأبو الخيزران، هو الآخر، يتجاوز الذات التي تتناقض مصالحها مع الرجال الثلاثة، ليرمز للقيادات التقليدية المتخاذلة. وإقدام السائق على تجريد جثث الرجال الثلاثة من ساعاتهم، وأوراقهم النقدية، بعد أن قذف بجثثهم فوق مكبٍّ للنفايات حدثٌ رمزيٌ، يومئ عبره الكاتب إلى تهتك هذه الفئة الاجتماعية، مشيراً إلى المستوى الهابط، الرخيص، الذي بلغته من حيث الاتجار بأرواح الناس(٢٣). فالأدب السردي يحتوي، بالفطرة، على معان متعددة قد تصل حد التناقض، والتضارب عند التفسير. فها هي ذي يمنى العيد تفسر حكايات ابن المقفع في كليلة ودمنة قائلة: إن ابن المقفع قد توسل بالخرافة سبيلا للدلالة على الظلم، ظلم القوي للضعيف، هذا مع أنَّ الكثيرين لا يرون في تلك الحكايات سوى نوع من أدبٍ الحكمة. والحريري، والهمذاني، كلٌ منهما أبدع نسقا أدبياً يحيل على نسق ثقافي غرقت فيه الأنا في مستنقع الواقع، وهوامش الحياة. وها هي ذي الحكاية في ألف ليلة وليلة تقترح نسقا فريدا من تداخل القصص، ضمن إطار عامٍّ يمنح الأنثى حق الإمساك بزمام الكلام، لترويض الوعي الذكوريّ المهيمن، بحيث بدا هذا النسق المتخيل معادلا



لفعل الوجود في رمزه الأنثوي. (٢٤) مع أن أكثر القراء لا يروْن فيها سوى حكايات مسلية، شائقة، صرفت شهريار – المروي عليه– عن الإقدام على قتل زوجته شهرزاد، وهو الشيء الذي اعتاده من قبل.

واختلاف القراء في تفسير الحوادث، وتأويل العلامة السردية، شيء يدفع بكاتبة معروفة، وناقدة – هي فرجينيا وولفWolfe – لتشكو بالفم الملآن من التضارب في آراء النقاد الذين يقولون في رواية واحدة ما يُفهم منه أنها رائعة، وما يفهم منه أنها لا قيمة لها، ومن الخير أنْ تلقى الأوراق التي طبعت فيها طعما سائغا لألسنة النار(٢٥).

تنبه الباحثون، ونقاد الأدب، على السواء، إلى غنى النص الأدبي، وثرائه، واحتماله لغير وجه من وجوه التأويل، واكتشاف المعنى

حجر الفلاسفة:

مثل هذه الأمثلة، إذا تدبّر فيها القارئُ، وتأمل، لاحظ أن الحدث، أو الشخص، أو الشيء، في الرواية، يمكن أنْ يؤوّل تأويلين، أو أكثر، مما يعنى أن المعنى في الرواية غير ثابت، ولا متفق عليه. فما ظنه المتقدمون من حيث أن للنص الأدبي معنى واحدا ثابتا هو المعنى الذي قصده بالقول، و رمى إلى توصيله المؤلف بالتأليف، والتصنيف، ما هو إلا ضرب باطلٌ من الظن، أدى إلى شيوع مفهوم خاطئ هو الذي يمكن أن نطلق عليه عبارة أسطورة المعنى المطلق. وكان البحث عنه في النصوص كالبحث عن حجر الفلاسفة الذي يحيل المعادن الخسيسة إلى ذهبٍ ثمين. ولا تفسير لهذا إلا بالقول : إنه الإرث الذي تناقلته أجيال الدارسين، والقراء، ونقاد الأدب، من عصور التسلط، والاستبداد، والحكم المطلق. مما دعا إلى تجاوز هذا الواقع في العصر الحديث، نتيجة القسط الأوفر من الحرية الشخصية، والعامة، التي أصبح يحظى بها المبدعون، والقراء، على السواء، في زمن الطباعة، فأصبح المعنى المطلق شيئا من الماضي.

وقد تنبه الباحثون، ونقاد الأدب، على السواء، إلى غنى النص الأدبي، وثرائه، واحتماله لغير وجه من وجوه التأويل، واكتشاف المعنى. فالنص فيه من تعدد المعاني، وتنوع الدلالات، ما لا يُحصى عدداً، وما يتناسب والظروف المؤثرة في الإبداع تارة، وفي القراءة، والتلقي تارة أخرى. وكلما ازداد تفاعل القارئ بالنص ازدادت قدرته على اشتقاق مدلولات جديدة تؤسس لبنية ذهنية أخرى غير البنية المأخوذة عن الكاتب(٢٦). وفي هذا السياق يقول رولان بارط:» لم يخلد النص الأدبي بسبب عرضه على القراء الكثيرين معنى واحداً. . وإنما اتسم بالخلود، وحظي بالبقاء، والديمومة،

والأبـديـة، لـكونـه يقتـرح على القارئ الواحد معانيَ عدّة في مُتجدّد اللحظات. » (٢٧)

فـالـروايـة تـختلف عـن سـائـر النصوص الأدبية بشمولها لأكثر من نوع أدبي، ولا يستطيع القارئ أن يحدّد في الرواية الواحدة: أين التاريخ من السيرة، أو أين السيرة من السيرة الذاتية، التي تروي حياة البطل بقلمه، أو أين الحكاية الرمزية من النَّمْذَجة الاجتماعية، والتحليل النفسي، مـن الاستبطـان، والـتـاريـخ من السرد الواقعي. وهذا ضربٌ من التداخل، والانـدغـام، نجده في أكثر القصص، والملاحم القديمة، ابـتـداءً مـن مـلـكـة الجـنّ The Faerie Queen ومروراً بروبنصون كـروزو Robinson Crusoe لديفو (٢٨) Defo. فالكاتب، أو المؤلف، يحيلنا، من خـلال السـرد، إلـى مـرجـعـيـات مـتـعـددة، ومتنوعة، تربط ملفوظه السردي بحقائق، هي – أيضاً– كثيرة التنوع، وهـذا قلما نجده في فنون أخرى(٢٩).

وتعد الرواية، من حيث هي شكل فني ذو معمار خاصّ، تعبيراً يحيل إلى الشكل الثقافي السائد ذاته الذي تصفه أو تحكيه، مما يعني أنها لا تخلو من أنْ تكون ضاربة بجذورها فـي المجتمـع، وثـقـافـتـه، وتـاريـخـه، وإرثـه الـلـغـوي، والحـضـاري. وهـي، في الوقت ذاته، تعبيرٌ عنه– أي عن هـذا المجتمع– شأنها في ذلك شأن بقية الفنون الدراميـة، والأدبيـة، الأخرى. . ولا سيما الفنون المنطوية على خاصيّة المحاكاة، لذا « لا يمكن بـترُ الأدب عـمـومـا، ومـنـه الـروايـة، عن التاريخ، والمجتمع، بتراً، بزعم استقلاله الذاتي، الذي يعني، بمعنى من المعاني، الانفصال عن الواقع بما يعنيه من محدودية مضجرة، تأباها الأعمال الفنية، والأدبية ذاتها، فكيف يقوم القراء بفرضها ؟. » (٣٠)

وإذا نحن تذكرنا أن فهم المجتمع الـذي تـصـوره الـروايـة، أو تحاكيه، يتمخض عن وجهات نظر متعددة، ومتضاربة أحياناً، فإن قراءة الرواية دون ريب تتمخض عن اختلاف في المعنى، واختـلاف فـي الـرأي. فـربَّ قـارئ يثني عـلـى روايـة بحجة أنها أعجبته، بما تفصح عنه من صدق في تصويرها للمجتمع، والواقع، على حين نجد قارئاً آخر يصفها بالبعد عن الواقعية، وربمـا هـي في نظره أقرب إلى الافتعال، والتزييف. وقد يتأثر قارئ الرواية بكثير، أو قليل، من الأحـكـام الـعـامـة المتداولـة عن الكاتب، مؤلف الـروايـة، التي يعتزم قـراءتـهـا، وفـهـمـهـا، واسـتـخـلاص ما فيها من معنى. فثمة أحكامٌ عامة – على سبيل المثال– قيلت في روايات نجيب محفوظ، منها: أنه في مصر كديكنز بالنسبة لـلأدب البريطاني، وكتولستوي في الأدب الروسي، وكبلزاك في الرواية الفرنسية، ومنها أنه تلميذ نجيبٌ لإميل زولا في روايته الثلاثية خاصة. ووُصف أدبه الروائي – من جهة أخرى– بأنه أدب تسجيلي، بمعنى أنه يصف الواقع، ويصوره تصوير المصوِّر الفوتغرافي. وقيل فيه: إنه متأثر بروايات فلان من الكتاب، أو أنه مقتبسٌ عن عـلان(٣١). . وثمة ضربٌ آخر من الأحكام العامة تؤثر في سيرورة النتاج السـردي، واستقبال القـارئ له، وتأثره بما فيه من تخييل. . تذكر فرجينيا وولف الكاتب البريطاني دانيال ديفو قائلة : إن شهرته في العالم اقترنت برواية واحدة من رواياتـه، وهـي روبنصون كـروزو، وعلـة ذلـك أن تلـك الـروايـة قرئت للصغار في المدارس على مدى قرنين من الزمن، ولهذا تألقت روايته هذه، وأدى بريقها إلى التعتيم على رواياته الأخرى، التي هي أكثر إتقانا، وأكثر جودة وتأثيراً، منها على سبيل المثال رواية مول فلاندرز(٣٢).



وتعد الرواية، من حيث هي شكل فني ذو معمار خاصّ، تعبيراً يحيل إلى الشكل الثقافي السائد ذاته الذي تصفه أو تحكيه

صفحة من رواية:

ومثل هـذه الأحـكـام، التي باتت متداولـة تـداول قطع الـنـقـود في الأوسـاط الأدبية، تؤثر تأثيراً كبيراً في القارئ، غير أننا نحاول – فيما يأتي من كلمات بيان الطريقة المحكمة، التي يجبُ، أو يحسن إتباعها، بكلمة أدق، فـي قـراءة الـروايـة بعيداً عن التأثيرات الجانبية. ويقع اختيارنا على الصفحة الآتية من رواية حنا مينة «الذئب الأسود»، وهي الصفحة الأولى في الفصل الرابع من الرواية:

كان اسمه فجر دغمش، واختصاراً كانوا ينادونه دغمش. كان صياداً مـاهـرا قد جـرب الـقـنـص وأتـقـنـه، واحترفه لفترة، وخرج مع من خرجوا لمطاردة الذئاب السود، وقتلها. كان في بداية الستينات من عمره، ولا يزال يملك عزيمة الشباب، وهمته. . لكن أصدقاءه، ومعارفه كانوا يعدونه

كهلاً. . ولم يجد ضيرا في ذلك. . مصمما، في سريرته، على أن يكون أول من يصطاد الذئب الأسود. وفي هذا برهان على احتفاظه بقوته. . وردٌّ مفحمٌ على الصيادين الآخرين الذي يقولون له ممازحين :

– راحت عليك يا دغمش. . عدْ إلى بيتك واسترحْ. ما دام قتل الذئب الأسود يحتاج إلى فتوة الشباب.

فيسمع، ويبتسم بإشفاق على أولئك الذين يجهلون ما يعرف من طرق لمطاردة الوحوش الكاسرة. . واصطيادها، إنها الخبرة.

كان دغمش خبيرا، مجرّبا، جريئا، محكم التصويب، بينما الآخرون – الشباب خصوصاً – تنقصهم الخبرة. ويُشك في إحكامهم التصويب. هذا بالنسبة للرجال، فكيف الأمر بالنسبة للنساء؟ ثم من هو الذي استنفر النساء للمشاركة في الحملة على الذئب الأسود؟ الصياد بشير كان محقا في الدعوة لاستنفار الفقراء، هؤلاء أصحاب مصلحة في قتل الذئب الأسود الذي يأكل رغيفهم. لكن المقصود بذلك – كما يرى دغمش – الرجال، الرجال فقط، إلا إذا كان للصياد بشير رأيٌ آخر.. »(٣٣)

يحسن بنا أنْ نقرأ الرواية عامة، وهذه الصفحة بالذات، دون أن نتأثر بما نعرفه عن المؤلف، لكن من السائغ، وربما كان من الأفضل، أن نستعيد في ذاكرتنا ما تضمنته الرواية في الفصول الثلاثة الأولى التي تتقدم على بداية هذا الفصل، وهو الفصل الرابع. وحتى لو لم نستذكر ما رُوي من حوادث في السابق، ووجدنا أنفسنا وجها لوجه أمام هذه الصفحة، دون غيرها من صفحات الرواية، فإنّ ما لا بد منه هو أن نلاحظ، في مستهلها الحديث عن دغمش، وما أضفاه عليه السارد من أوصاف في البدن، والنفس، ونظرة الآخرين إليه. ومثل هذه الصفات كالتقدم في العمر، والوقوف على أعتاب الكهولة، والعزيمة القوية، والهمة العالية، والخبرة بفنون الصيد، بما في ذلك صحة التسديد، والتصويب، وإصابة المرمى بدقة، هذه الصفات لا بد أنْ تختزنَ في ذاكرتنا النشطة الفعالة على مدى القراءة.

لا بد أن نقف إزاء إشارة السارد للذئاب السود، فهل يعني المؤلف بهذه الإشارة المعنى الحقيقي، أم أنها إشارة تحتمل التأويل من باب الرمز

ولا بد أن نقف إزاء إشارة السارد للذئاب السود، فهل يعني المؤلف بهذه الإشارة المعنى الحقيقي، أم أنها إشارة تحتمل التأويل من باب الرمز والتعبير- شعرية العلامة- عن المدلول بالتلميح لا عن طريق التصريح؟ ومن هو الصياد بشير الذي استنفر إلى جانبه الرجال الفقراء الذين لهم مصالح في قتل الذئب الأسود الذي يلتهم طعامهم، ولا يترك لهم ما يتبلغون به؟ نظن القارئ العادي يلمح في هذا كله إشارات لمعنى غير مباشر يومئ إليه الكاتب غيْر المعنى الحرفي الذي يتبادر للذهن من الوهلة الأولى. وعلينا – في مثل هذه الحال- ألا نتعجل الاستنتاج، فنقول إن المؤلف لا يَعْني بالصيد هنا الصيد الحقيقي الذي يتم في الغابة، ولا يعني بالذئب الذئب فعلا، إذ لو كان كذلك لما ساغ أن ينسب إليه التهام أرغفة الفقراء الذين باتوا على وفاق مع من يتصدى له، ويلاحقه، ويطارده بحكمة، وتصويب، دقيقين. فالقارئ العادي يعلم علمَ اليقين أنّ الذئاب لا تلتهم خبزاً، وإنما الذي يلتهمه هم المستغلون الجشعون الذين يستحقون أن يُقرنوا بالذئاب السود.

مما ينبغي أن يلاحظه القارئ هنا، سواء أكان قارئا عاديا، أم قارئا ذا مراس بقراءة الرواية، اختلاف صوت الراوي عن صوت المؤلف. فالراوي هو من يحدثنا عن دغمش، حديث من يروي الشيء بعد وقوعه بزمن. ولهذا يكثر من تكرار كان، وكانوا، وغير ذلك من أفعال تدل دلالة قطعية على الزمن الماضي. لكن المؤلف، الذي يبدو غائبا غيابا كليا عن السرد، يدس أنفه في الحكي، معلقا على دعوة النساء لملاحقة الذئب الأسود، متخذا من دغمش نفسه قناعا يخفي وراءه وجهه. . فالرجال وحدهم هم من ينبغي أنْ يتصدوا للذئاب، وليس النساء، والصيّاد بشير على حق، لأنّ للفقراء مصالح في هذه المعركة التي يخوضها الجمع ضد قوة قاهرة الذئبُ الأسودُ تعبيرٌ عنها، ورمزٌ بلا ريب.

صوت المؤلف إذاً أضاف إلى صوت السارد إشارة ينبغي أنْ يحتفظ بها القارئ إلى أن ينتهي من قراءة ما يتراكم من حوادث تمثل اتجاها خطياً من المبتدأ إلى الخبر : أعني نهاية القصة. وعندئذ ينتهي التوتر، وتنفرج الحوادث عن نتيجة. ويدرك القارئ العادي ما بين الحوادث، والشخوص، والأمكنة، والزمن، من علاقات متشابكة، تصهر المتفرّق في كلٍ، متماسكٍ، مُتّسق.

والسؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا جميعا هو : ما هي الرسالة التي يريد المؤلف إبلاغ القارئ بها في هذه الصفحة؟ بعبارة أخرى: ما المعنى المستفاد من قراءتها؟ الجواب عن هذا السؤال ليس سهلا قبل أن نتمّ قراءة الرواية، لكنَّ القارئ العادي يلمح في هذه الصفحة بعض العلامات المحتاجة إلى التأويل، فالذئب يجوز أن يكون علامة ترمز لعدو محتل أو لطبقة مستغلة. والصيد يجوز أن يكون ضربا من الرمز لعمل نضاليّ يقوم به الرجال الشبان خاصة ضد هذا العدو. والغابة التي تجري فيها مطاردة الذئاب السود هي الوطن الذي يتحكم به أولئك المحتلون أو المستغلون. وهذه الإشارات تبدأ بالتجمع، والتراكم، وتزداد بازدياد



المادة المقروءة والشوط الذي يقطعه القارئ في قراءة النص.

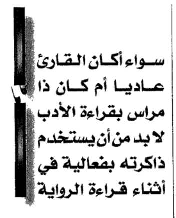
دور الذاكرة:

وسواء أكان القارئ عاديا أم كان ذا مراس بقراءة الأدب لا بد من أن يستخدم ذاكرته بفعالية في أثناء قراءة الرواية، فكلما وصل إلى مفصل من مفاصل السرد الزمني كان عليه أن يستعيد في ذاكرته ما مضى وذكر من حوادث، وما أثير من حوافز، وما وصف من شخوص، وما تنقل فيه السارد والشخوص من أمكنة قد تثبت على صورة معينة أو تتغير، وما في الرواية من اقتباسات تخللت نسيجها اللغوي من نصوص أخرى قديمة، أو جديدة، دون أن يفارقه، في الوقت نفسه الشعور بالاندماج الكلي في عالم الكاتب المتخيل، متمتعا بلحظات من الحكاية تشغله عن نفسه، فالمعنى الروائي خلاصة هذا كله.

ترى هل نجد في هذه الصفحة ما يشي بأن المؤلف يتوجه إلى قارئ معين مضمر في النص هو الذي يعرف بالقارئ المثالي أو الضمني؟

الجواب عن هذا السؤال لا يخلو من أن يكون نعم أو لا. نعم لأننا نجد في الرواية ما يشي بأنه يتوجه لقارئ عربي، يعيش في البيئة نفسها التي يعيش فيها هو، ويؤمن تقريبا ببعض الأفكار الاجتماعية والأخلاقية التي يؤمن بها. ويعاني من المشكلات التي يعانيها هو : الفقر، الاحتلال إلخ. . فإشارته إلى وجوب استبعاد النساء من المعركة لا معنى لها بالنسبة لقارئ آخر ينتمي إلى مجتمع لا يفرق بين الرجال والنساء ولا ينظر إلى المرأة نظرة الرجل الشرقي. كذلك مفهومه للرجولة والشباب والكهولة مفاهيم يدركها قارئ معاصر له ملازم لبيئته ومفاهيمه.

ولا، لأننا نجد في هذه الصفحة ضربا من التعمية التي هدفها تجنب القصد المباشر، فالحديث عن الصيد، والذئاب السود، بدلا من التصريح



بما يعنيه المؤلف، يجعل من الرواية محاولة للخلق، وليس لبث الرسائل، كأن المؤلف يضرب صفحا عن القارئ، ولا يشغله ما إذا كان قادرا على تلقي الرسالة أم لا. فقصارى ما يرمي إليه، ويهدف، أن يخلق عالما من الخيال. . متقناً. . قادرا على أسر القارئ. . وله بعد المتعة أن يفكر في المعنى إذا أراد، وإذا لم يشأ، يكفيه ما تحصل له من متاع.

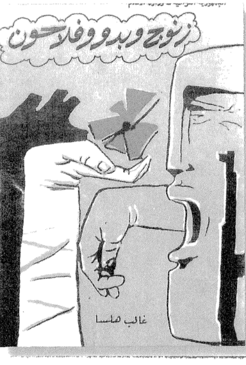
بيد أن من الأمور التي تساعد القارئ على الاستجابة للرواية ما يعرف بتحديد النوع، والمقصود بهذا أن ينطلق القارئ من التسليم بأن ما يقرأه- مثلا- رواية عاطفية أو اجتماعية أو تاريخية أو غرائبية، لذا لا بد من النظر، قبل أن نتم القول في قراءة الرواية، فيما يعرف بموقع الرواية من نظرية الأنواع الأدبية، وما يقال عادة في تصنيف الرواية.

فكثيرا ما نسمع القراء يقولون بعد الانتهاء من قراءة الرواية التي يقرأونها إنها رواية عاطفية، أو غرامية، أو رواية اجتماعية، أو سياسية، أو رواية رمزية. والحق أن معظم هذه التصنيفات، إن لم يكن كلها، تصنيفاتٌ صحيحة. فالرواية باعتبارها سرداً، تحتمل، في بعض الأحيان، جلّ هذه التصنيفات. وقد شبه بعضهم الرواية بكرة حمراء موضوعة إلى جانب الضوء، فمن أي جهة نظرت إليها كان السطح الذي تراه هو أكثرها احمراراً. فالرواية يمكن أن تصنفها بالرواية العاطفية، أو الغرامية، لأنك تنظر إليها من هذا الجانب. لكنك من الممكن أن تنظر إليها من جانب آخر فتصنفها باعتبارها رواية اجتماعية، أو فلسفية، أو تجريبية، أو أي شيء آخر.

فالقارئ حين يقرأ رواية تاريخية لا بد من أن يقع فيها على حوادث، وعلى أشخاص، وقد تتخللها حبكة عاطفية غرامية، أو معالجة لمسائل اجتماعية: كالفقر، أو الجوع، أو الظلم الاجتماعي. وقد نجد فيها أيضا مواقف سياسية، وأخرى دينية، ومع ذلك نسميها رواية تاريخية، ولا نصنفها في الروايات الغرامية أو العاطفية، أو السياسية، أو الدينية. وبصرف النظر عن ذلك كله تختلف الرواية التاريخية عن التاريخ باعتمادها الانتخاب، والترتيب، والإضافة، والحذف، وتحليل الشخوص، والتخييل، بهدف بث الحياة في الهياكل التاريخية لتبدو للقارئ وكأنها حاضرٌ يعيشه الراوي، ولكن لا يجوز أن يقحم الكاتب في التاريخ عناصر تجعله يبدو مختلفا عما هو معروف. إذ ينبغي أن تستند الرواية التاريخية لحوادث لها قيمتها التاريخية، وقد تم تدوينها في السابق. وفي ذلك يقول غالمايستر Gallmeister « يتعلق الأمر، حين نعرف الرواية التاريخية، برواية تصف أشخاصاً تاريخيّين، ووقائع تاريخية، أو رسم صورة لإحدى المراحل الماضية، أو سيرة لشخصية تاريخية معروفة، أو تركيب وقائع تاريخية عبر حدث مُتخيّل، لكنه يعرض عرضيا حسياً لأشخاص، وجوادث وقعت في الزمن الماضي(٣٤).

ويقال عن الرواية رواية واقعية، واجتماعية، إذا كانت تتجنب التاريخ المدون، وتتناول الواقع من زاوية الحياة اليومية الاجتماعية. وقد صنفت روايات نجيب محفوظ، تصنيفاً يدفع بأعماله المبكرة في مقدمة الروايات التاريخية، في حين صنفت رواياته التي تلت رواياته التاريخية من مثل: القاهرة الجديدة،

وبداية ونهاية»، وزقاق المدق»، والثلاثي»، وغيرها في عداد الروايات الاجتماعية.



وبعض الناس يميلون إلى النظر في طول الرواية، واتساع المدى السردي فيها، فيستعملون عبارة الرواية القصيرة، أو النوفيلا Nouvelle وهي رواية توصف عادة بأنها أقل من رواية، وأكبر من قصة قصيرة. ومن النماذج الذائعة لهذا النوع رواية- قصة - العجوز والبحر للكاتب Hemingway (١٨٩٩-١٩٦١). وفي الأدب العربي تمثل رواية ليلة عسل لمؤنس الرزاز هذا النوع فهي مكثفة، تروي حدثاً واحداً، هو زواج جمال بك- أحد رجال الأعمال المسنين - من فتاة صغيرة السنّ (لارا) ورحلتهما لقضاء شهر العسل في باريس. وهناك يكتشف رجل الأعمال المحترم أن زوجته الجديدة تحب شخصا آخر، و أنها تقرأ رسائله في غرفتهما بالفندق. في حين تكاد لا تطيق رؤيته، فضلا عن معاشرته معاشرة الأزواج، مما يدفع بهما للعودة المبكرة إلى عمان قبل أن يبدأ شهر العسل بدايته المألوفة. وعند العودة إلى عمان يكتشف جمال بك أن ما كان يسعى لتبديده من الشعور بأنه أصبح كالزائدة الدودية التي تستحق الاستئصال لم يتغير ونستطيع أن نجد في زنوج وبدو وفلاحون لغالب هلسا مثالا ونموذجا لهذا النوع الروائي.

ومما نألف سماعه من القراء قولهم عن الرواية إنها رواية رمزية. ولهذا التعبير أكثر من معنى، فهي قد تكون رمزية من حيث أنّ المؤلف لا يبث أفكاره، ورسائله فيها، مباشرة، بل عن طريق الرمز، كما يقال مثلا: إن الخزان في رواية غسان كنفاني «رجال في الشمس «يرمز لحاضر الفلسطينيين بعد العام ١٩٤٨ وأن السائق أبا الخيزران يرمز للقيادات التقليدية المتخاذلة. أو أن الساعة في رواية ما تبقى لكم رمز للزمن المثقل بالمعاناة. أو أن الذئب الأسود في رواية حنا مينة رمز. والمعنى الثاني هو اعتماد الرواية على شكل رمزي يخالف مبدأ محاكاة الحياة اليومية للناس. وقد عرف في الأدب الغربي تعبير Allegory الذي عربه بعضهم بكلمة (ألغورة)، وهو الذي يقوم على حكاية تؤلف على السنة الطير أو الحيوان كمزرعة الحيوانات لأوريل التي تأثر بها إسحق موسى الحسيني في مذكرات دجاجة.

ومما لا شك فيه، ولا ريب، أن

مما نألف سماعه من القراء قولهم عن الرواية إنها رواية رمزية. ولهذا التعبير أكثر من معنى

المدى واسع أمام القارئ ليصنف الرواية على النحو الذي يظنه ملائما للمحتوى، أو مناسبا للبنية الفنية. فقد يصنف الرواية بأنها تقليدية إذا أحس بأن الطرق المتبعة في البناء، والنسج، طرقٌ لا جدة فيها، ولا طرافة. وقد يصفها برواية الحداثة، أو رواية الحساسية الجديدة، أو رواية ما بعد الحداثة، إذا هو رأى فيها أشكالا من التجديد تصل حد التطرف. ورواية ما بعد الحداثة ضرب من الفن نشأ في الأدب الغربي في ستينات القرن الماضي. وسميت Post- modernism لتمييزها عن رواية الحداثة لدى ووليم فولكنر، وجيمس جويس، وجززيف كونراد، وغيرهم كثير. ومن مزايا ما بعد الحداثة اعتمادها على السرد المتشظي مثلما نلاحظ في رواية أنت منذ اليوم لتيسير سبول.

ومن التصانيف المجاورة للرواية الحداثية وما بعد الحداثية ما يعرف بالرواية التجريبية. كمتاهة الأعراب في ناطحات السراب. والتجريب يتجلى في الجمع بين نصوص قديمة وأخرى حديثة فيما يعرف بالتناص. وذلك شيء نجده في بعض روايات جمال الغيطاني وليست الرواية النسوية إلا نوعا يتم التركيز فيه على المسائل ذات العلاقة بخصوصية المرأة، وإنما لو نظر القارئ فيها من زاوية أخرى، لوجدها رواية لا تختلف عن الرواية الاجتماعية، أو العاطفية، أو الغرامية، أو الفكرية. ويلجأ بعض كتاب الرواية إلى كتابة سيرهم الذاتية، أو لكتابة سيرة شخص آخر هو بطل الرواية، وراويها الذي يسرد الحكاية ويروي الحوادث. ومن الكتاب الذين اشتهروا بكتابة سيرتهم على هيئة الرواية حنا مينة في عدد من رواياته منها بقايا صور، والمستنقع، والياطر. ومنهم سحر خليفة في روايتها مذكرات امرأة غير واقعية. وقد يلجأ الكاتب إلى كتابة



السيرة بأسلوب روائي مثلما نرى في البئرالأولى لجبرا التي يقص فيها سيرته حتى بلوغ التاسعة من عمره.

وثمة نوع من الرواية يعزف فيه المؤلف عن محاكاة الواقع، متجاوزاً قوانين الطبيعة إلى قوانين الفن الخيالي. فقد يجمع في الرواية الواحدة بين شخصيات من بني الناس وأخرى من العوالم الخفية كالمردة أو الجان أو الأساطير أو الطير أو الحيوان. وقد يتخطى بحوادثها قواعد الزمان وإمكانات الفضاء والمكان، فتكون الحبكة مما لا يتطلب العلائق المنطقية التي يمثلها قانون الاحتمال أو قانون الضرورة. ومن الروايات التي يناسب الإلماع إليها، والتنبيه عليها، في هذا السياق، رواية ربيع جابر: «كنتُ أميراً». ورواية سلطان النوم وزرقاء اليمامة، لمؤنس الرزاز، وغيرها. وأبرز ما في هذا النوع من الرواية أنّ القارئ يقبل بما يُروى له، ويسرد عليه، باعتباره ضرباً من التخييل، الذي يتضمن الغريب، والعجيب، وليس المحاكاة التي تتضمن المثيل، أو الشبيه.

وزبْدة القول: أنّ الرواية، من حيث هي محاكاة للواقع، أو نتاج للخيال، لا حدود لها من حيث التصنيف، ولا من حيث المدى المتسع لاحتمال المزج بين الفنون الأدبية. وسبب ذلك أن الرواية تتسع لفنون من القول كثيرة، ففيها من الشعر شيء، ومن القصة شيء، ومن الحكاية شيء، ومن الأسطورة شيء، ومن المقالة، والخبر الصحفي شيء، ومن الحوار المسرحي شيء، ومن الوصف، ونثر الرحلات، والمذكرات شيء، وفيها من النثر كل شيء. وفن مثل هذا الفن، ذو طبيعة مركبة، ومتنوعة، يصعُب أن يوضع له تصنيف ثابتٌ، مانعٌ، لأي تصنيفٍ طارئ.

* ناقد وأكاديمي أردني وباحث في اللغة والأدب

الهوامش:

١. وليم راي : المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل عزيز، دار المأمون، بغداد، الطبعة ١، ١٩٨٧ ص١٧.
٢. وليم راي : السابق ص ١٥١
٣. وليم راي: السابق ص ١٥١- ١٥٢
٤. حسين الواد: من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، مجلة فصول، القاهرة، مج ٥، ع ١، تشرين الثاني- أكتوبر س ١٩٨٤ ص١١٥
٥. وليم راي: السابق ص ١٩
٦. السابق ص ٧٣
٧. وليم راي: السابق ص ٧٥
٨. السابق ص ١٣١
٩. Scholes ، Robert ، Kellogg، The Nature of Narrative ،Oxford University Press ، London، 1st ed، ١٩٦٨p. ٨٣.
١٠. Ibid ، ٨٤ p١١.
١١. Ibid ٨٤ p
١٢. Ibid ٨٤-٨٥ p
١٣. نبيلة إبراهيم: القارئ في النص، فصول، القاهرة، مصر، مج ٥، ع١، أكتوبر – تشرين الثاني، ١٩٨٤ ص ١٠١
١٤. السابق ص ١٠٢
١٥. السابق ص ١٠٣ وانظر= حسين الواد: من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، مرجع سابق ص ١١٧
١٦. يمنى العيد: فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٨ ص٤٤ وانظر: إدوارد سعيد : الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٧ ص ١٣٥ وانظر: وليم راي، المعنى الأدبي، مرجع سابق ص ٤١
١٧. ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص – السياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩ ص ١٥٢ وانظر: يمنى العيد، فن الرواية العربية، مرجع سابق، ص ٤١
١٨. يقطين، السابق ص ١٥٤
١٩. وليم راي: المعنى الأدبي، مرجع سابق ص ٦٣
٢٠. فرجينيا ولف: القارئ العادي- مقالات في النقد الأدبي، ترجمة عقيلة رمضان، الهيئة العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٧١ ص ٧ وانظر ص ١٠٥ حيث المثال الذي ضربته فرجينيا وولف عن القارئ العادي إذ يتأثر تأثرا كبيرا بالسرد فقد ابتاع تاجر تفاح نسخة من رواية مول فلاندرز لدانيال ديفو Defo بكل ما لديه من تفاح. وكان ينزوي في المخزن، مواصلا قراءة الرواية إلى أن تؤلمه عيناه.
٢١. صلاح الدين حسنين : التحليل السميوطيقي للنص الروائي، فصل في شعرية طه و ادي، تحرير عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، مصر، ط١، ٢٠٠٦ ص ٤١٥
٢٢. محمد شاهين: آفاق الرواية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠١ ص ١٦٨. وانظر: رشاد ابو شاور، قراءاتٌ في الأدب الفلسطيني، دار الشروق، عمان، ط١، ٢٠٠٧ ص ١٩
٢٣. غسان كنفاني: رجال في الشمس، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط٣، ١٩٨٦ ص٩٠. وانظر ما كتبناه عن الرواية في : في القصة والرواية الفلسطينية، دار ابن رشد للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٨٤ ص ١٠١-١١٥.
٢٤. يمنى العيد: فن الرواية العربية، مرجع سابق ص ٣٦-٣٧.
٢٥. فرجينيا وولف: القارئ العادي، مرجع سابق ص٢٣٧
٢٦. حسين الواد، السابق ص ١١٦-١١٧
٢٧. السابق ص ١١٧
٢٨. فرجينيا وولف: السابق، ص ١٠١ ودانيال ديفو Daniel Defo هو مؤلف رواية مول فلاندرز Moll Flanders التي ذكرت في موضع سابق من هذا الكتاب، انظر الفصل الخامس من هذا الكتاب.
٢٩. Scholes ، Ibid ، p ٨٦-٨٧
٣٠. إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ص ٨٥
٣١. محمود الربيعي: قراءة الرواية، منشورات كلية دارالعلوم، القاهرة، ط١، ١٩٨٤ص ٨
٣٢. فرجينيا وولف: السابق نفسه ص ١٠٢
٣٣. حنا مينة: الذئب الأسود، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٥ ص٤٩
٣٤. غالمايستر، بيتر : الرواية التاريخية، ترجمة محمد فؤاد نعناع، مجلة العلوم الإنسانية، البحرين، ع ١٤، مج ٤، صيف ٢٠٠٧ ص ٣٥١



مفلح العدوان*

حجرة من نبض

لي أن ألجأ إليك..

أستكين، مستذكرا النبض الذي كنت نسيته مذ سنوات، فاختلف العالم كثيرا، وتغيرت كثيرا، وضاعت البوصلة.

إشارات

أستميحك الذكرى، كي أنشر حكايانا على جدائل النور!! بوح، يستفزني حين تغيب، توق للتلويح بمناديل المحبة، والإعلان عنها، حدّ وشوشة من اعرف، ولا اعرف، أني دائم الهذيان بالبعيد الذي غاب قليلا، وسيأتي، وأنا حسبي منه إشارات يومئ بها تارة نجم، وتارة حلم، وتارة رسوم وجهه على خارطة القهوة في فنجان الآتي من دأبي في مسعى الترقب للبعيدين.. واثق أنا من تلك العلامات، أرصدها، انسج بيت المستقبل منها، أسكنه وحيد حتى تأتي.. فهل تأتي؟!

كَرامات الدرب

ولقد تزاحمت الكلمات..

لهفى، على الشفاه، تهذي باسمك، ترتل حكاياك، تغني فرحك، تنبىء بحلولك، وتنطق بشهادة أن لا ندى على غصن القلب إن لم يدشنه نبضك انت..

أقبل، وارم طيفك، على توق عيوني، إن عزّ حضورك، كي أرى الكون بوحي من رضاك..

أقبل، واجعل رسمك، ينقش طيفك، على جدران روحي، أنا يؤرقني غيابك فأهجس بالقرب الذي سيتحقق، بعد أن آمنت بكرامات الدرب الذي ينمي المحبة بيني وبينك، حتى بعد طول لهاث..

تعب الفؤاد، فأقبل، والمس الحلم بطرف عينك ليقوم بهيجا بعد طول غياب، أقبل، فالشوق وشح القلب بسهاد القلق، وأنت دائما تقول آتي، ولا تأتي، كأنك مرهون لهذا الغياب، الآن.. كن.. الآن.. كن.. طال البعاد، فكن الآن بهيّ الحضور.. غيابك، بعد اليوم، مؤقت، وأنت سيد الحضور، يا بعيدي القريب!!

خفّة

عدت.. فعادت إليّ مذ عرفتك الاتجاهات.. وعاد النبض، والبسمة، وخفة العصافير، وشذى الورد، واتساع الخيال، ولون الفراشات.

والدروب، كذلك، عادت.. ياه كم نسيت خطواتي عليها، هي ذي صارت أجمل، ومعها بات للحياة إيقاع، بينما روحي تسير على سلم موسيقاك، فيتقمصني الفرح، فأغدوا نغما متسقا، متماهيا، متناغما مع لحظة حلولك، ولهفة سهوم عينيك، ورسم تلك الشفة التي تطبق على الكلمات، ومعها تطبق على حجرة من نبض القلب.

شبابيك القلب

أعدو إليك.. أتلهف شوقا.. ولا أكظم التعب.

ها أنا أعلنها أني تعبت، تعبت، تعبت، وعلى عتبات حوزة قلبك يذوب التعب، فأناجيك: مُرّ بي.. ولو مرة.

مُرّ بي.. كن قريبي، أو خليلي.. كن وحدك في وحدتي، متوحدا معي.

مُرّ بي.. ولو مرّة.

تعال، ولا تدع شبابيك القلب، نهبا لحيرة السراب.

تعال حرر النبض من بيت العناكب الذي غطى كوة الترقب قبل أن يأتي الغياب.

حجاب التوق

لي أن أتكئ على ملكوت الصدفة التي جاءت بطيفك، ثم حملتك تسعا في رحم البحث عن حنطة الملتقى، وزرعتك بعدها هنا، كي تأتي، أو هناك، كي آتي إليك، وبين ال"هنا" وال"هناك" كنت أهيئ كهنوت توقي، حاجّاً إلى كعبة مبتغاك، أو أنني كنت أرتقي معراج سر الروح لأقطف لهفة سدرة منتهاك..

آتي إليك مكللا بحجاب التوق لك، بعد ظمأ المسافة، وقد خلت أن ماء الوصل لن يجيء..وجاء، وجئت، وتوضأنا عناق المريدين.

منتهى

ها أنا معك..

والكون، معك، مختزل فيك، أو مكثّف في كأس طافح بحياة أريدها لحظة واحدة، مرة واحدة، نظرة واحدة لا أرمش بعدها، وأحبها حتى منتهى البصيرة، وحتى آخر بصيص نور.

ولقد تماهيت فرحا بحلولك، كما البشارة، وعرفت أن الكون ليس لونا واحدا، ولا نفقا أسود تغيب فيه ذاكرة المحبة، ويمتزج فيه الخوف مع أنين الترقب للنهايات.

أنا أريد منتهى النهاية معك.

* كاتب أردني
mefleh_aladwan@yahoo.com

«وليمة لأعشاب البحر»
أزمة إبداع أم أزمة تلق

د. أسماء أحمد معيكل *

أولاً: رؤيا العالم في الوليمة:

لعله من الأهمية بمكان أن نسلط الضوء على رؤيا العالم في رواية كَثُر الحديث عنها، وأثارت جدلاً كبيراً بين العديد من الأطراف؛ مما خلق أزمة للرواية دامت عدة أشهر، وما يجدر بالذكر أن الأزمة التي أثارتها الرواية لم تحدث زمن نشرها في الثمانينيات؛ بل حدثت الأزمة في القرن العشرين عندما أعيد إصدار طبعة جديدة من الرواية في مصر، إنها «وليمة لأعشاب البحر» (١)، للروائي السوري حيدر حيدر (٢).



وتجدر الإشارة إلى أن كتابة هذه الرواية دامت حوالي تسع سنوات بين عامي ١٩٧٤-١٩٨٣. كما رفضت جميع دور النشر في العالم العربي نشرها، فاضطر الكاتب إلى نشرها على حسابه الخاص في قبرص، وإضافة إلى ذلك فقد ظلت الرواية ممنوعة في سورية حوالي اثني عشر عاماً، مما يشير إلى أن الرواية كانت تواجه بعض المشاكل منذ ظهورها الأول، ولكن الأمر لم يتطور إلى حد الأزمة التي حدثت في شهر نيسان (أبريل) سنة ٢٠٠٠. وسنسعى في هذه الدراسة إلى الكشف عن رؤيا العالم المطروحة في الرواية، آخذين بعين الاعتبار اختلاف تلقي القراء لرؤيا العالم المطروحة، باختلاف مواقعهم وثقافتهم ورؤياهم التي يصدرون عنها، وزمن تلقيهم لها.

تحكي الرواية حدث التمرد الذي قامت به مجموعة مغامرة انشقت عن الحزب الشيوعي العراقي أيام حكم عبد الكريم قاسم وما بعدها؛ رافضة سياسة الحزب الشيوعي، متهمة إياه بالمهادنة مع البورجوازية، رافعة شعار الكفاح الشعبي المسلح لإسقاط النظام الرأسمالي في العراق. ويتجسد هذا الحدث، ويتبلور من خلال شخصيتي الرواية الأساسيتين مهدي جواد، ومهيار الباهلي، وهما اللّذان شهدا تمرد الأهوار، وفشله الذريع، ونهايته الدموية المفجعة، ثم نُفيا إلى الجزائر بسبب تنظيمهما في خلية شيوعية.

ويتزامن هذا الحدث مع ما يحدث في الجزائر بعد انتهاء حرب التحرير، وثورة المليون شهيد التي انتهت بالفشل أيضاً -كما تصورها الرواية- حيث استولى على السلطة أولئك الذين لم يخوضوا الثورة بينما تحول الثوار إلى مشردين متسكعين بين الخمارات، وبيوت الدعارة، لأنهم لم يظفروا بنتائج الاستقلال التي حلموا بها. ويظهر هذا الحدث من خلال آسيا الأخضر، وفلة بو عناب اللتين تمثلان نتاج تلك المرحلة.

وتخلط رواية "الوليمة" بين زمنين مختلفين، ولكنهما متصلان اتصالاً وثيقاً، إذ تجمع بين الزمن الحاضر، زمن المنفى والغربة، وبين الزمن

الماضي زمن الثورة، والتمرد الفاشل. وتـدور أحـداث الـروايـة فـي مكانين مختلفين أيضـاً؛ إذ تـتوزع الأحـداث بين الأحداث الماضية التي جرت في منطقة الأهـوار- العـراق، والأحـداث الحالية التي تـدور في مدينة بونة- الجزائر. كما تصور الرواية الانقلابات العسكرية، والانقسامات الحزبية، والصـراعـات المختلفة، والتـمردات ضد السلطة، وسيطرة الديكتاتورية العسكرية على السلطة.

ويبدو أن رؤيا العالم التي تطرحها الرواية يغلب عليها الطابع السياسي، ولكن هذا لا يعني غياب الجوانب الأخرى الثقافية، والاجتماعية، والاقتصادية؛ فالرواية تسعى إلى تقديم رؤيا للعالم تهدف من خلالها إلى تحرير الإنسان من كل ما يعوق تحـرره، وتثور عليه، سواء أكان العائق سياسياً أم اجتماعياً أم اقتصادياً أم دينياً أم تاريخياً، وتُبْرِزُ معاناة الإنسـان، وتشـرده، وضياعه بسبب فقدانه لتلك الحرية. والحقيقة أن مفهوم الحرية الذي تقدمه الرواية يُطرح من وجهة نظر ماركسية عبر شخصيتي الرواية الأساسيتين اللتين تنتميان إلى الحزب الشيوعي وهما: مهدي جـواد ومهيار البـاهـلي؛ وهـذا سيفسر لنا الهجوم السافر، والصريح على جميع المحـرمـات- السـيـاسـة، والجنس، والدين- التي تحكم المجتمع العـربـي. وتتضح رؤيـا العـالـم التي تقدمها الـروايـة مـن خـلال المـواقـف المختلفة التي يتخذها أبطال الرواية حيال القضايا العديدة التي تثيرها. فعلى المستوى الديني نجد رفض الدين بوصفه مؤسسة ثقافية- اجتماعية لها مبادئ وقيم تحكم المجتمع واضحاً؛ إذ تُقدم هذه المؤسسة على أنها مؤسسة بالية، ولا تحقق حرية الإنسـان، وأن قوانينها لا تتناسب مع قوانين الإنسان في عصر التقدم والتقنية. ولذلك يجب استبدالها بمؤسسة جديدة تراعي إنسان هـذا العصر، وتمكنه من بناء قيمه المعاصرة التي تتلاءم مع دوافعه الطبيعية، وتحـرره مـن التـحـريمـات الدينية المنقرضة. فمهيار الباهلي يرى أن الإسلام والقرآن لم يحققا المساواة والعدل بين الناس، وأن الماركسية هي التي حققت ذلك، ويبدو ذلك واضحاً

يبدو أن رؤيا العالم التي تطرحها الرواية يغلب عليها الطابع السـيـاسـي، ولـكـن هـذا لا يعني غياب الجـوانـب الأخـرى

مـن خـلال حديثه عـن الاشتراكية المشاعية، وسخريته من اشتراكية الزكاة (انظر: الوليمة، ص٣٠١-٣٠٢). ويتابع مهيار حديثه عن ضرورة الوعي العميق بالتاريخ فيقول: "الوعي العميق بالتاريخ غائب وهؤلاء يهشمون التاريخ ويعيدونه مليون عام إلى الـوراء. في عصر الذرة والفضاء والعقل المتفجر يحكموننا بقوانين آلهة البدو وتعاليم القرآن. خراءا"، (الوليمة، ص٧٣). ونلاحظ السخرية من الآلهة وتعاليم القرآن، واعتبارهما أشياء لا تصلح لهذا العصر، ويجب نسفها لصالح المفاهيم الجديدة للاشتراكية من خلال الماركسية وغيرها من النظريات المادية التي تطرح هذه المفاهيم.

أما مهدي جواد فلا يجد ما يسخر منه سوى القرآن يجتزئ بعض آياته من خلال سخريته من الحاج محمد الـذي تـزوج امـرأة واحـدة على سنة الله ورسوله، محاولاً التعريض بالنبي محمد صلى الله عليه وسلم، فيقول: "ولكن الله قال: انكحوا ما طاب لكم. ورسولنا المعظم كان مثالنا جميعاً ونحن على سنته. لقد تزوج أكثر من عشرين امرأة بين شرعية وخليلة ومتعة. وكان صلوات الله عليه وسلم يقول: تناسلوا. تناسلوا فإني مفاخر بكم الأمم" (٣)، (الوليمة، ص٨٣). وإذا عرفنا أن مهدي لا يؤمن بالقرآن أصلاً، ولا برسالة محمد صلى الله عليه وسلم، لأنه ملحد يؤمن بالشيوعية؛ فسنكتشف حجم الإساءة التي يقصد إليها عبر استشهاده السابق. ونلاحظ أيضاً تشويه أسلوب القرآن الكريم للتعبير عن مصير الإنسان في الهلاك أو النفي أو الثورة يقول مهدي: «الهلاك أو المنفى. فأما من خضع وخاف وانصاع فقد ابتلع الموسى. وأما من خرج صارخاً في براري الروح الناهضة هائماً لا يدري تحت أي سماء وفي أي أرض يموت، فقد اختار الزمان الغامض. الزمان الأقسى» (٤)، (الوليمة، ص٣١٣).

ولا يقتصر التناص الساخر على المصادر الإسلامية، وإنما ينطبق على الأديان الأخرى أيضاً، فصورة الدين المسيحي ليست أكثر إشراقاً من الدين الإسلامي. فالكاتب يستخدم أسلوب الإنجيل ليمجد ذلك «اللوياثان» (٥) ممثل السلطة المشوه، الذي ظهر على أقبح صورة، معبراً عن سيطرته على كل شيء، على لسان الراوي فيقول: «تلك الملايين كانت ترى... وهي تردد في ترتيل إلهي سعيد: أبانا الذي في الآبار أبانا المذهب كنور الشمس. ليتمجد اسمك العظيم وليخلد نور بهائك الخاطف للأبصار. وكالخشخاش السحري لتترسخ بذور سلالتك المقدسة في أعماق الأرض. أيها القدوس الأبدي. آمين"، (الوليمة، ص٢٣٣).

ويتحدث مهدي حول حرية المرأة مع آسيا فيرى أن المرأة لا تمارس حريتها، وهي أسيرة الجهل والأسرة الأبوية، ومجتمع الذكورة، ويطالب آسيا أن تتحرر وأن تقوم بما ترغب به دون أن تعير اهتماماً لأخلاق المجتمع الذي تعيش فيه، وقيمه وتقاليده، (انظر: الوليمة، ص٥٢-٥٣-٥٤). ويصرح مهدي في بعض الأماكن من الرواية عن موقفه من الدين والأخلاق، والتقاليد، وضرورة الانفصال عنها ورفضها، ويعترف بملء فيه أنه ليس أخلاقياً، وأن هذه الأخلاق ما هي إلا أخلاق العربان التي تجاوزها هو منذ عشرات الأعوام، يقول الراوي عن مهدي: "وفي تلك الليلة تحدث عن تحطيم الأوثان التي أقامها الآباء والأجداد، وضرورة الانفصال عن الدين والله، والأخلاق والتقاليد، والأزمنة الموحلة، والجنة والجحيم الخرافيين، وطاعة أولي الأمر والوالدين، والزواج المبارك بالشرع، وسائر الأكاذيب والطقوس التي رسمتها دهور الكذب"، (الوليمة، ص١٩٢، وينظر: ص١٩٣). ويُضيف مهدي مخاطباً آسيا: «لكنني ملحدٌ كما تعرفين. الشرف والبكارة وأخلاق العربان في مؤخرتي من عشرات



الأعوام»، (الوليمة، ص٢٨٠).

وبالعودة إلى الانتماء العقائدي الذي يتبناه كل من مهدي ومهيار، يتضح لنا سبب الموقف السلبي الذي يتخذانه تجاه الدين والأخلاق والقيم والتقاليد، ولا سيما الدينية منها. فهما يصرحان بانتمائهما الماركسي، وتأثرهما بالأفكار الشيوعية وقادتها، ويتضح ذلك من خلال قول مهدي جواد بابتهاج تهريجي: «ها قد التقينا أخيراً لنطعِّم المغرب بلوثة الماركسية. أنتم في الأيديولوجيا والفلسفة ونحن في اللغة...»، (الوليمة، ص١٩، وينظر: ص٢١).

ومهيار الباهلي يرجع بانتمائه الديني إلى المذهب الشيعي ولكنه يتخلى عن هذا الانتماء، ويختار لنفسه انتماء آخر هو الانتماء الماركسي. ويشير الراوي إلى هذه النقطة فيقول: «وقبل أن يلتحق الباهلي بحرب الأهوار، كان يتحول في الجامعة بعد هزيمة حزيران نحو الماركسية. لقد سقط الرهان على الخط القومي- البرجوازي بهزيمة عبد الناصر. وفي كلية الفلسفة وباحة جامعة بغداد كانوا يستفزون تحوله الجديد: شيخ نجفي بعمامة ماركسية... باستفزاز يلمحون إلى أصوله الشيعية وأسرته المتدينة التي تنتمي إلى الأسياد الحسينيين»، (الوليمة، ص٥٠، ٧٢).

أما مهدي جواد بطل الرواية فيظهر انتماؤه من خلال استعادته للماضي عندما كان في العراق قبل قدومه إلى الجزائر، حيث يحكي لنا الراوي قصته فيقول: «وبحزبه كان إيمانه لا يُحد يوم ذاك. طُرد من الجامعة لأنه شيوعي محرض وقائد مظاهرات. وأكثر من مرة نُقل من عمله التدريسي. كما تعرض على مدى أعوام للمراقبة والتحقيق والاعتقال. ثم طُرد من الوظيفة لبثه أفكاراً إلحادية وأممية معادية للعروبة المقدسة»، (الوليمة، ص٦٩-٧٠).

ويبدو أن شخصيات حيدر حيدر تتقاطع في كثير من ملامحها مع شخصيته، فشخصية مهدي جواد هي مزيج من حيدر ومهدي جواد العراقي، فكلاهما مدرس للغة العربية، وكلاهما نُفي إلى الجزائر، وكلاهما يتبنى الفكر الماركسي. ومهيار الباهلي يتحول إلى الماركسية بعد سقوط التيار القومي إثر هزيمة حزيران كما فعل حيدر. ويؤكد ما نذهب إليه من التشابه الكبير بين المؤلف وشخصياته ما صرح به حيدر حيدر نفسه حيث يقول: «من المعروف في عالم الأدب أن يتماشى ويتناسج الكثير من الملامح والطباع الذاتية التي يمكن أن تكون شخصية (تم رسمها) في هذا العمل أو ذاك. هذه الملامح تظهر متباينة في الأعمال الكتابية وقد وُضعت في شخصية معينة. سلوك من الغضب أو طباع نزقة أو حزينة لدى الكاتب تبحث عن شخصية وتظهر من خلالها. هناك ملامح مني، مثلاً، في مهدي جواد، وهي مزيج مني ومن آخر» (٦). ويُشير عبد الرزاق عيد إلى أن القارئ يستطيع أن يكتشف منذ الصفحة الأولى التطابق بين أنا الراوي، بين الكاتب والبطل في الوليمة، أي بين مهدي جواد وحيدر حيدر (٧). والحقيقة أن الرؤيا الماركسية التي تقدمها «الوليمة» عبر الراوي، وأبطال الرواية هي رؤيا الكاتب نفسها التي «انتقل إليها من الخندق القومي المؤطر بالنظريات المثالية والميتافيزيقية بعد مدة طويلة من الصراع الفكري مع الذات عبر اصطراع تيارات مختلفة تمخضت في النهاية عن اعتناق واع للماركسية كخيار وحيد بعد فشل وسقوط الخيار القومي المحض إثر هزيمة حزيران ١٩٦٧» (٨). ويقول حيدر معبراً عن ذلك: «في منتصف السبعينيات أستطيع أن أقول إن قناعاتي بالماركسية قد تبلورت بصياغتها النهائية. الماركسية بما هي منهج مادي تاريخي، مادي جدلي. والماركسية بما هي عقلنة المجتمع العربي وتنويره، ونقله من مداره الإنحطاطي المتخلف في مجمل بناه، إلى مدار التقدم الكوني والسيرورة الإنسانية الصاعدة» (٩). إن هذا الكلام يشير إلى أن انتماء الكاتب ليس مستمداً من البيئة التي ينتمي إليها، وإنما من خلال تأثره بالماركسية، وهذا ما جعل شخصياته التي تحمل بعض صفاته تحمل الانتماء نفسه أيضاً. ولا بد من الإشارة إلى أن الروائي جعل الشخصيات التي تشابهه في الانتماء شخصيات مثقفة وواعية بعكس الشخصيات الأخرى التي تخالفه؛ فلالا فضيلة امرأة بسيطة وساذجة، وزوجها يزيد متعصب، والحاج محمد زائر مهد رسول الله وعاشق كعبته يتعثر باختلاطات عقله وبالدمدمات الأخلاقية التي يطلقها ذهنه الملتاث بالأموال والصلوات والكبت الجنسي (انظر: الوليمة، ص٢٩-٣٠، ٧٧، ٣١٠-٣١١، ٣٢١-٣٢٢)، وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على تعصب كل مثقف للتيار الذي ينتمي إليه مع أنه ربما لا يكون لديه الاطلاع الكافي على التيار المعارض. وهذا وارد عند حيدر الذي يغلب على ثقافته وفكره الثقافة الغربية، ومع ذلك نجده يدين التيارات والانتماءات الأخرى، ويظهرها بمظاهر مشوهة مع أنه يدعي ضرورة الحوار والموضوعية وعدم الانغلاق والتعصب (١٠). ويؤكد هذا الكلام ما يراه السيد يسين من «تجاهل المثقفين أن الحقيقة نسبية، وادعاء كل مثقف أن التيار الذي ينتمي إليه ماركسياً أو إسلامياً أو قومياً يمتلك الحقيقة بمفرده. إضافة إلى عدم الاطلاع الكافي على المصادر الفكرية الأساسية للتيارات المختلفة (يكشف عن هذا عدم اطلاع المثقف الماركسي على المصادر الفكرية الأساسية للفكر الإسلامي، وعدم اطلاع المفكر الإسلامي على المصادر الأساسية في الفكر الماركسي) اكتفاء بأسلوب الرفض المبدئي والإدانة، ومن هنا غياب الحوار» (١١). وهذا يعني أن حيدر ينطلق من الواقع الاجتماعي في هذه النقطة فهو يمثل غياب الحوار بين مختلف التيارات، ولكن لا يجسد هذا تجسيداً نقدياً، وإنما يقرره عن غير وعي من خلال ممارسته في روايته. إن حيدر لم يستطع أن يترك شخصياته تتصرف بحرية لتعبر عن اختلاف الانتماءات فيما بينها لنحصل على رواية متعددة الأصوات؛ بل تدخل ليقف إلى جانب الشخصيات التي تحمل انتماءه، مظهراً الشخصيات المعارضة في الانتماء بمظهر سلبي، مما حول الرواية إلى رواية الصوت الواحد، صوت السارد (الراوي) المهيمن على كل شيء في الرواية، وتقديم رؤيا ذاتية للعالم أحادية الجانب، وتفتقد للموضوعية.

لقد أشرنا إلى أن الكاتب يتبنى الماركسية عن قناعة، وهذا ما يفسر لنا الموقف السلبي الذي ظهر في «الوليمة» تجاه الدين والقيم والأخلاق المستمدة منه. فمن المعروف أن الماركسية تدعو

إلى نسف الدين وإحلال العلم مكانه، لأن هذا الدين من وجهة النظر الماركسية يُشكل عائقاً أمام حرية الإنسان وتقدمه، فهو أفيون الشعوب الذي يؤدي إلى استمرار استلاب الإنسان، ثم إن الارتداد إلى الدين ما هو إلا نوع من أنواع الوعي الزائف الذي تحدث عنه ماركس، ولا يدل على اقتناع بالانتماء الديني لأن الحل المادي في المفهوم الماركسي هو الفهم الصائب للواقع بينما الحل المثالي ما هو إلا فهم زائف للواقع (١٢). وتقف الماركسية الموقف ذاته تجاه الأخلاق فهي «تنكر الأخلاق الأبدية المستندة إلى العقائد الجامدة. وهي تنكر أي محاولة لفرض معتقدات أخلاقية جامدة على البشر بمثابة قانون أخلاقي نهائي ثابت وخالد بحجة أن لعالم الأخلاق مبادئه غير الطارئة. والماركسية تؤكد أن أية نظرية للأخلاق وأية تشكيلة للمبادئ الأخلاقية إنما هي في آخر المطاف حاصل للوضع الاقتصادي للمجتمع» (١٣).

ومن الناحية السياسية يبدو رفض السلطة الحاكمة واضحاً، إذ تصورها الرواية على أنها سلطة قمعية ديكتاتورية عسكرية ابتليت بها أقطار الوطن العربي المختلفة، وضرورة التمرد عليها والتحرر منها. فالجزائر التي تحررت من المستعمر الفرنسي تقع تحت سيطرة سلطة عسكرية بقيادة بومدين الذي أطاح بحكم بن بيلا الاشتراكي (انظر: الوليمة، ص١٩-٢٠، ٣٧٦-٣٧٧). ولا يختلف الحال في العراق عنه في الجزائر، فقد سيطرت أيضاً السلطة العسكرية ووقع البلد تحت وطأة الزمن العسكري، (انظر: الوليمة، ص٢٣).

ويفرد الكاتب للحديث عن السلطة وشكلها المشوه فصلاً كاملاً في الرواية تحت عنوان «ظهور اللوياثان»، وينعت فيه السلطة وممثلها ابن أبي ضبيعة الكلبي بأشنع الصفات، هذا الحاكم الذي وصل إلى السلطة في العراق بعد تحالفه مع العسكر، فبينما كان المناضلون ينشقّون ويصرخون ويتهمون ويذهبون إلى الموت المحقق، «كان الجنرال الكلي القدرة يوطد سلطته من خلال حلفه التاريخي مع العسكر وأعوان رأس المال ورجال الدين والتقطير الشوفيني للسم القومي: هاي هتلر، هاي كريم، هاي عارف، وسائر الهايات التي ستأتي، وتصرخ بصوت طاغ: الله- العشيرة- الطائفة- الملك. أنا الله على الأرض. أنا الشعب. ويومذاك ستصدر الأوامر في كل أرجاء البلاد: من دخل بيت الجنرال أب الشعب جميعه فهو آمن، ومن دخل بيته الخاص... أما من دخل بيت الحزب فالوطن حلٌ من دمه المهدور"، (الوليمة، ص٢٥).

الماركسية تؤكد أن أية نظرية للأخلاق وأية تشكيلة للمبادئ الأخلاقية إنما هي في آخر المطاف حاصل للوضع الاقتصادي للمجتمع

وفي الجزائر تسيطر مؤسسة السلطة-العسكرية القمعية التي تلاحق الأفراد، وتكبت الحريات، فقد اقتحم رجال الشرطة بيت مهدي جواد، واصطحبوه إلى مركز الشرطة لأنه ارتكب خطأ ما في حديثه عن السياسة فقد «كانت الإشارات والرموز واضحة بما فيه الكفاية. وفي رُبع الساعة الأخيرة أُفهم المستجوب أنه ارتكب خطأً يصعب غفرانه والسماح به في بلاد أخطأ أنها بلاد هو حرٌ بالشكل الذي استوهمه»، (الوليمة، ص٣٦٤-٣٦٥، وينظر: ص٣١٩-٣٢٠، ٣٢٦، ٣٦١-٣٦٢-٣٦٣). وكما فرض اللوياثان في العراق سيطرته بالقمع والإرهاب فعل كذلك «بو خروبة (بو مدين)» ممثل السلطة في الجزائر بحكمه الفردي، وعندما «خرج الشعب في بونة معقل الكولونيل بو خروبة ومسقط رأسه صارخاً: لا للعسكر. لا للدكتاتورية. نعم لبن بيلا. نعم للحرية. في ذلك اليوم العاصف... تلقى الجند الأوامر بمواجهة الشعب الغاضب فنزلت البزات الكاكية إلى شوارع المدينة وابتدأت حصادها الدموي"، (الوليمة، ص٣٧٦-٣٧٧).

وبالعودة إلى ممثل السلطة «اللوياثان» سنلاحظ أن الراوي قد تفنن في وصفه بأشنع الصفات، وقام بتصوير أعماله وأفعاله موظفاً الأسطورة، والرمز، والتاريخ، في بنائه هذه الشخصية، وبلورتها. فهذا «اللوياثان» هو « سليل هرمونات القتل والتناسل والبكتريا القومية»، وهو «ذلك المسخ الغريب الذي سيطلق عليه رمزياً عبيد الله بن أبي ضبيعة الكلبي. سيقال عن ظهوره فيما بعد على ألسنة العامة وشيعته. أنه نبوءة تستند إلى تقاويم انتظار ظهورات وتحولات المهدي المنتظر... كالفطريات سينبت، بعد أن تقذفه الريح الصفراء الجائحة على سطح الأرض الصالحة كالمزيلة لإنبات كل أنواع الشوكيات والخبازيات والنفل البري والرزّين والحمّاضيات والقتاد واللويفة والصبار الوحشي... سيولد حاملاً في دمه نسغ هذه النباتات على شكل قنطور أو لوياثان. نصفه الأعلى بهيئة ضبع والنصف الأسفل شبيه سرطان رملي زاحف"، (الوليمة، ص٢٣-٢٤، ٢٢٧-٢٢٨). بهذا الإيقاع يستمر الراوي في وصف شخصية «اللوياثان» رمز الحاكم المستبد باحثاً عن جذره التاريخي مجازياً، وموظفاً الإرث الأسطوري في تصوير ولادته ومعجزاته وخوارقه. وليس شكل هذه الشخصية هو المشوه فقط، بل داخلها أيضاً فهي مصابة بلوثة في الدماغ من خلال أحلام جنونها الوردية التي ستجعلها تتوهم بأنها وريثة الفرسان القدامى الذين انتصروا في القادسية وحطين، ودقوا أبواب بواتييه، آنذاك سيرتفع صوتها فوق موج الجماهير الزاحفة نحو حلمها صارخة باقتراب فتوحات التوحيد للإمارات المجزأة، واعدة بإمبراطورية لا تغيب الشمس عنها. ومن أجل ذلك سيزج «اللوياثان شعبه وضباطه وجنوده في أكثر من حرب خاسرة، وتفيض الدماء، ويبقى هو يتحدث عن مجد الشهداء ودمهم الذي يحيي الأرض. ولا يكتفي بذلك، وبالحروب الخاسرة، بل يقوم بإطلاق اليد الطولى لجنوده في طول البلاد وعرضها في النهب وهتك الأعراض، واستباحة كل ماهو مقدس وأخلاقي كتعويض خسيس عن خسائر الحروب، وعار الهزيمة، ونزعة السلطة الاستبدادية، وجنون العظمة لدى هذا الوحش صاحب الجذر الحيواني، والوباء الذي جاءت

به الصحراء اللعينة، وحملته الريح الصفراء، (ينظر: الوليمة، ص٢٢٩-٢٣٠-٢٣١-٢٣٢-٢٣٣-٢٣٤-٢٣٥-٢٣٦-٢٣٧-٢٣٨-٢٣٩، ٣١٢). وإذا كان الراوي يروي سيرة هذا «اللوياثان» بطريقة توحي بالموضوعية إلا أن بعض العبارات، التي ربما سقطت سهواً من الراوي، توحي بسخطه على هذه الشخصية. فمن خلال حديثه عن «اللوياثان» بضمير الغائب، تظهر بعض الجمل التي يظهر فيها ضمير المتكلم بصيغة الجمع حيث يقول الراوي: «في غفلة من الزمن وضياع الوعي البشري، جاءنا ذلك اللوياثان المجنون، داهم القارة العذراء بقوة جنده وظلامنا»، (الوليمة، ص٢٣٣). وإذا كانت الرواية تشير في بعض العبارات إلى أن المقصود باللوياثان هو عبد الكريم قاسم أو جمال عبد الناصر؛ فالحقيقة أن استخدام الراوي لضمير المتكلم يكشف عن رغبته بجعل هذه الشخصية نموذجاً للحاكم الديكتاتور العسكري المستبد في كل أقطار الوطن العربي وسخطه على هذا الحاكم وسياسته وسلطته، ولعل الشاهد التالي يؤكد ذلك حيث يقول مهدي جواد: «في العراق وسوريا ومصر وسائر بلاد العرب لا يوجد غير النهب والقتل والأكاذيب. الحكام العرب يا خالة لالا حلاليف وطغاة وأعداء لشعوبهم»، (الوليمة، ص٨٦).

ونصل إلى المحرم الأخير التي تسعى رؤيا العالم في الرواية إلى نسفه وهو «الجنس» باعتباره عائقاً أمام تحقيق الإنسان لحريته. ويبدو ذلك واضحاً من خلال تسويغ ظاهرة الانحراف والسقوط الجنسي، والدعوة إلى فعل كل إنسان لما يحلو له ناسفاً عرض الحائط بكل الأديان، والشرائع والقوانين، والأخلاق والمبادئ، والعادات والتقاليد والأعراف التي من الممكن أن تشكل عائقاً أمام تحقيق الإنسان لرغائبه وشهواته وكل ذلك يحدث باسم الحرية. ففلة بو عناب المومس المنحرفة تقول عن نفسها: «أنا لست عاهرة بل امرأة حرة. أختار الرجل الذي يعجبني»، (الوليمة، ص٥١). وفي أعماق فلة «رغبة إشهار تحررها مع رجلين غريبين في وضح النهار داخل مدينة متزمتة»، (الوليمة، ص٧٢). وتستعرض فلة مغامراتها الجنسية، وتجاهر بفحشها، وانحرافها معتبرة ذلك نوعاً من الحرية، تتحدث عن مغامراتها قائلة: «لأول مرة أتعرَّى. هم كانوا يعرونني. رشيد الفلسطيني مزَّق سروالي ونام معي أربع مرات في ليلة واحدة. هو الآخر كان متزوجاً ولديه أطفال. لكنه كان رجلاً شهماً يعرف معنى وحدة امرأة كما يعرف كيف يستجيب لرغبة جسده الظامئ. مرسي المصري بعد أن يشرب النبيذ والحشيش كان يتحول إلى منشد شعبي وهو يضاجعني حتى الصباح. ذو النون العراقي كان يبكي بين فخذي وهو يهذي بالشعر»، (الوليمة، ص١١٣-١١٤، وانظر: ص١١٥).

ويحاول مهدي أن يؤثر على آسيا لتثور على مجتمعها، والقيم، والأخلاق، والعادات التي فيه مدعياً أنها بذلك تحقق حريتها، وذلك من خلال علاقتها به دون أن تقيم أي وزن للمجتمع الذي تعيش فيه، هذه الحرية التي تقوم على مبدأ الرغبة، (انظر: الوليمة، ص٥٢-٥٣-٥٤-٥٥، ٣١٥). إن مهدي يريد آسيا أن تتحرر من رغباتهم لتصبح عبدة لرغباتها، ثم إن القوانين الدينية لا تحقق الحرية للإنسان، والذي يحققها هو القوانين الداخلية، قوانين الرغبة، والتصرف من غير ضابط أو قانون. وماذا سينتج عن مثل هذه الحرية؟! إنها علاقة غير شرعية في النهاية بين آسيا ومهدي فهل هذه هي الحرية؟ (انظر: الوليمة، ص٣٢٣). ولا تختلف آسيا عن فلة سوى في اقتصارها بعلاقتها مع شخص واحد. فهي تتحدث عن الأخلاق والشرف ثم نجدها بين أحضان مهدي يشربان البيرة، وتنام معه في بيته من غير رابط شرعي يربط بينهما. أما مهيار الباهلي الذي بدا وفياً لعائلته، رافضاً الخيانة، وإقامة علاقة غير شرعية مع فلة التي قدمت نفسها له، أو مع غيرها، نجده في نهاية الرواية وهو في حالة حُمَّى لا يخلصه منها سوى التحامه الجنسي بفلة بو عناب، (الوليمة، ص٣٢٣-٣٢٤-٣٢٥، ٣٧١-٣٧٢). والحقيقة أن مفهوم الحرية الذي تطرحه الرواية لا يعبر عن واقع المجتمع العربي الذي ترصده وإنما هو دعوة المجتمع إلى الانحلال الجنسي على شاكلة ما حدث في الغرب، وأدى إلى تفسخ العلاقات الإنسانية، وتفكك الأسر، وظهور العقد، والأزمات النفسية، والجرائم والأمراض وغيرها من المظاهر المنتشرة بشكل واضح في المجتمع الغربي، وإن كان هذا الأمر يترافق مع نهضة علمية وصناعية في الغرب، فإنه في المجتمع العربي ليس كذلك. ويؤكد هذا ما ذهب إليه في بدايات القرن العشرين محمد توفيق دياب الذي يتحدث عن علاقة الرجل بالمرأة فيقول: «لست أكتب هذه الكلمة على سبيل الوعظ والإرشاد. وإنما أريد أن أسأل الشرقيين عامة هل يريدون أن يحتفظوا كما كان أسلافهم يحتفظون بذلك المبدأ القديم الذي نسميه صيانة الأعراض أو طهارة الآداب أو العفاف أو ما إلى ذلك من معان قد اشتهر الشرقي بالتشدد في تقديسها، أم هل يرون رأياً جديداً هو أن آباءنا قد غلوا في ذلك غلواً شديداً، وأن الأمثل والأقرب إلى دواعي الفطرة هو التهاون قليلاً في أمر هذا الشيء الذي يسمونه «العرض»، وأن المرأة خلقت للرجل والرجل خلق للمرأة، وأن هذه القيود العتيقة التي تقصر الرجل على زوجته والزوج على بعلها في كل وجوه المتاع البدني... قيود بالية يجب القضاء عليها مماشاة للروح الاشتراكية حتى في هذا؟" (١٤).

وإذا عدنا إلى الحوار الذي أجريناه مع حيدر حيدر سنجد أن ما جاء في الرواية ما هو إلا صدى لأفكاره، ورؤيا العالم المقدمة في الرواية والتي تتقاطع في كثير من ملامحها مع رؤيا الكاتب نفسها. فتسويغ الانحراف والسقوط الجنسي ناتج عن انحياز الكاتب إلى المرأة التي شوهها المجتمع الذكوري والديني، والدعوة إلى تحررها وتحطيمها للقيود المفروضة عليها لتعود لها إنسانيتها ودورها الفعال في المجتمع (١٥). ويؤكد الكاتب على ضرورة تحرر المرأة، و«اختيارها لعلاقتها مع الرجل بالشكل الذي تراه مناسباً بعيداً عن الإباحية المرفوضة طبعاً» (١٦). والسؤال الذي يثيره الشاهد: ما هو الشكل المناسب الذي تختاره المرأة في علاقتها مع الرجل؟ وما هو حد ذلك التحرر، والتحرر من ماذا إن لم يكن من القوانين التي يضعها المجتمع لعلاقة الرجل بالمرأة. إن الأمر هنا يدخل في النسبية، فمفهوم الحرية

والشكل المناسب، ومفهوم الإباحية قد يختلف من امرأة إلى أخرى، فما تراه امرأة ما إباحياً وغير مناسب، قد تراه أخرى تحرراً وتقدماً، وهنا تحدث الفوضى الأخلاقية أيضاً.

لقد وضحنا فيما سبق أن رؤيا العالم التي تطرحها الرواية تهدف إلى تحرير الإنسان من جميع المحرمات «الدين، والسياسة، والجنس» التي تقف عائقاً في طريقه، وهذا يتقاطع مع رؤيا الكاتب النظرية إذ يرى أن «حياتنا وواقعنا العربي مازالا محكومين بالقمع: قمع سياسي. قمع اجتماعي. قمع جنسي. قمع ثقافي. قمع ديني. وهذا القمع معاد للحرية والإنسان» (١٧). ويدعو الأديب في مكان آخر إلى إحلال الثقافة الثورية التقدمية الموظفة لتغيير الإنسان والمجتمع، ونسف البنى التقليدية نسفاً جذرياً ابتداء من الموروث المثالي اللاهوتي، وعبوراً بالعلاقات الاجتماعية الاقتصادية الاستغلالية، طموحاً إلى إقامة مجتمع الاشتراكية والديمقراطية؛ ذلك لأن الثقافة الثورية هي وحدها التي تستطيع الكتابة عن الاختلاط الجنسي والكبت والحرية السياسية والدين (١٨). ويتحدث حيدر عن نفسه فيقول: «إنني كاتب فضائحي، مضاد للأخلاق السائدة ومعاد للاستبداد وأحاول في كل ما أكتب أن أكون مع مجتمع مستقبلي «يوتوبيا» أو «مدينة فاضلة» تكون الحرية الإنسانية أساسها. وتكون فيها نظم العالم القديم قد دُمِّرت لأنها نظم وطقوس معادية للإنسان» (١٩)، وهذا ما ظهر جلياً في الرواية. ولعل ما توصل إليه عبد الرزاق عيد من خلال حديثه حول بؤرة السارد في «الوليمة» والتي هي بؤرة الكاتب الممتلئ غيظاً من كل شكل من أشكال النظام بدءاً من النظم السياسية، ومروراً بالأنظمة العقائدية والاجتماعية والأخلاقية، ووصولاً إلى النظام الروائي (٢٠) صحيح إلى حد بعيد. فالرؤيا التي يطرحها الأديب ما هي إلا «الرؤية الفوضوية للعالم التي لا تعترف بنواميسه أو قوانينه أو نظمه، ولا تقر إلا بنزعتها الغريزية التدميرية الهدامة، وحق الغرائز أن تحكم العالم، إنه الوعي النموذجي للعقل العربي وهو يستبدل الواقع بالرغبة، والمعرفة بالأيديولوجيا، الوعي البورجوازي الصغير الذي يرى في الحرية تجاهلاً للضرورة أو عدم اعتراف بها، تعطش الجسد لعيش طبيعته بعيداً عن الشرط الاجتماعي وضروراته، تطلع للثورة يتجاهل قوانينها أو يجهلها، وكتابة للرواية دون الاعتراف بقوانينها، وخصائصها كجنس أدبي له ضرورته. والحرية السياسية والاجتماعية والأدبية لا تتمكن من اختراق الضرورة إلا بتملكها والسيطرة عليها بمعرفة قوانينها» (٢١). والحقيقة أن الملاحظة التي يقدمها عيد حول الرؤيا الفوضوية للعالم، والتي تصل إلى عدم الاعتراف بقوانين الكتابة الروائية، وخصائصها كجنس أدبي، ملاحظة ذكية جداً، ولعل الأزمة التي أثارتها الوليمة في نيسان عام ٢٠٠٠ كانت نتيجة لذلك، لأن القضايا التي طرحتها الرواية قد طُرحت في العديد من الروايات لدى العديد من الروائيين، ومع ذلك لم يعترض أحد عليها، ولكن الطريقة الهجومية والساخرة، واللغة الجارحة، والكلام البذيء في الرواية، كل هذه الأشياء هي التي أثارت سخط الناس على «الوليمة» وخلقت الأزمة.

ثانياً: تلقي الوليمة:

تُعد رواية «وليمة لأعشاب البحر» لمبدعها حيدر حيدر من أكثر النماذج وضوحاً بالنسبة إلى الحديث عن المتلقي (القارئ) الذي توجه إليه كاتبها بالخطاب، إذ إننا أمام هذه الرواية لا نتوقع أو نخمن نوع القارئ الذي تخاطبه، بل رأيناه عياناً وهو يعبر عن رأيه في هذه الرواية، وتلقيه لها، وموقفه منها بشكل فعلي إثر الأزمة التي أثارتها الرواية.

يتوجه حيدر حيدر مبدع "الوليمة" في خطابه الروائي بداية إلى القارئ الجماعي، القارئ العربي بشكل عام يدعوه فيه إلى الثورة على كل ما يعوق تحرره، سواء أكان العائق سياسياً، أم اجتماعياً، أم اقتصادياً، أم دينياً، أم تاريخياً، ويظهر سخطه على كل هذه الأشياء بوصفها قيوداً تكبل الإنسان العربي، وتسلبه حريته. والسؤال الذي يفرض نفسه هنا: كيف وصل هذا الخطاب إلى القارئ العام (القارئ الجماعي)، وماذا كان ردّ فعله عليه، وما هي المواقف التي اتخذها تجاهه؟

نود الإشارة بداية إلى أن "الوليمة" عندما ظهرت في الثمانينيات لم ينتبه إليها إلا عدد محدود من القراء المتخصصين، ومعظمهم من اليساريين، وقد اعتبرها جميعهم رواية سياسية، وأشادوا بها، فقد رأى فاروق عبد القادر أنها رواية موجعة وجارحة، كما أن الحقيقة في عالمنا العربي موجعة وجارحة، وهي تمزق الحجب والأقنعة دون أدنى محاولة لخداع الذات أو الآخر-القارئ، فهي ليست رواية من ينشد التسلية، وإنما هي رواية مكتوبة بنزع القلب الموجع، كما أنها توحد بين هموم العرب المعاصرين مشارقة ومغاربة على نحو نموذجي. ويتفق الروائي عبد الرحمن منيف مع الناقد فاروق عبد القادر في الرأي.

أما علي الراعي فيأخذ على الرواية إصرار كاتبها على أن يورد ثبتاً تاريخياً بحقيقة ما حدث أثناء تناوله للأحداث الثورية في العراق، مما أدى إلى نقص الحيوية في تناوله لهذه الأحداث، وكان ما كتبه أشبه ما يكون بالتقارير السياسية.

ويشيد محمد برادة ببناء الرواية المجدول والمتضافر من اللغة الدقيقة المتوهجة بحسية الشعر وتجريديته، ومن التباعد السافر تجاه الخطاب الإيديولوجي المكرور (٢٢).

ويختلف محمود أمين العالم مع برادة، لأنه يرى أن التعميم والتقييم الإيديولوجي الزاعق المجرد الذي يكاد يجعل من الصدق الحسي في رؤيتها لعالمها نفسه مزاجاً ذاتياً أكثر منه مصداقية موضوعية. ولكنه في الوقت نفسه يشير إلى أنها تعبر بعالمها عن كثير من المعطيات والقسمات الأساسية في عالمها الموجع، وهو واقعنا العربي الراهن، وهو تعبير بالغ المرارة والقتامة والقسوة والحدة، وهو تعبير صادق عن هذا الواقع العربي، ولكنه صدق محدود لغلبة الطابع الذاتي على الطابع الموضوعي. ويتفق مراد كاسوحة مع العالم فيما ذهب إليه من غلبة العنصر الذاتي على التقييم الموضوعي (٢٣).

هكذا نجد أن هؤلاء القراء، ومعظمهم من النقاد قد اهتموا بالرواية ووقفوا عندها بالدرس والتحليل، وقدموا لها قراءات مختلفة، ومع أنهم أشاروا إلى بعض الجوانب السلبية فيها؛ إلا أنهم

يتفقون جميعاً في اعتبارها رواية مهمة ومتميزة. والحقيقة أن ما قدّمه هؤلاء لا يمكن أن يعبر عن موقف القارئ الجماعي (العام)، لأنهم جميعاً يحملون انتماء واحداً، ويتبنون فكراً واحداً أيضاً، مما يجعل موقفهم من الرواية بوصفهم قراء ينضوي تحت عنوان القارئ الفردي، والقراءات الفردية لهذه الرواية.

أما القارئ الجماعي (العام) وموقفه وردّ فعله على هذه الرواية، فقد ظهر بشكل جليّ إثر الطبعة الجديدة الشعبية التي أصدرتها سلسلة «آفاق الكتابة»، قصور الثقافة لـ«الوليمة» في تشرين الثاني سنة ١٩٩٩، ووصل ردّ فعل القارئ الجماعي في شهر نيسان سنة ٢٠٠٠ إلى حدّ خلق أزمة للرواية، ولصاحبها دامت عدة أشهر.

وقد انقسمت مواقف القارئ الجماعي (العام) تجاه أزمة «الوليمة» إلى ثلاثة مواقف متباينة أدت إلى انقسام القارئ الجماعي إلى ثلاث فئات أو مجموعات، وهي:

أولاً: الموقف المعارض للرواية، والذي رأى فيها خروجاً وانتهاكاً للمقدسات الدينية والشرائع السماوية، والآداب العامة، والقيم القومية. وقد تبنى هذا الموقف التيار الإسلامي وعامة الشعب.

ثانياً: الموقف المؤيد للرواية، ويرى أن المعنى الكلي للرواية يشير إلى قيام حركتين ثوريتين: إحداهما شيوعية مجافية للدين في أهوار العراق، ويكون مصيرها الفشل الذريع. والثانية ثورية تحررية رفعت القرآن الكريم، واعتمدت على الإيمان فانتصرت في الجزائر. أما من يظن أنه مساس بالدين، أو طعن في القرآن الكريم، أو تعريض بحياة الرسول صلى الله عليه وسلم، فهو من قبيل سوء فهم الفن الروائي، وتحريف عباراته، وهذا ما يقع فيه القارئ غير المتمرس بقراءة الأعمال الإبداعية، وغير المدرب. وقد تبنى هذا الموقف التيار الرسمي الذي وقف موقف المدافع عن الرواية، وبرّأها مما نُسب إليها، وأقرّ بأن إعادة نشرها لا يمكن أن يُعد مساساً بالدين. ومن الممكن أن نطلق على هذا الموقف: الموقف الرسمي لأنه يعبر عن السلطة الرسمية التي تبنت نشر الرواية.

ثالثاً: الموقف الأخير هو الموقف الحيادي الذي لم يكن مع أو ضد الرواية، وقد تبناه التيار المعتدل الذي رفض تدخل الأزهر في تقييم الأعمال الإبداعية والحكم عليها، واعتبر أن هذا الأمر ليس من شأنه، وإنما هو من شأن النقاد والمختصين في هذا المجال (٢٤).

ونلاحظ من خلال المواقف السابقة اختلاف رؤية كل فريق للرواية باختلاف الرؤيا الفكرية التي يتبنّاها، والتيار الذي ينتمي إليه، مما أدى إلى غياب الموضوعية في التعامل مع الرواية، وتطرف كل من الفريقين الأول والثاني في موقفيهما، واعتمادهما الطريقة نفسها في بتر بعض الشواهد عن سياقها ليصل كل فريق إلى النتيجة التي يُريد الوصول إليها.

فالفريق الأول لم يتعامل مع الرواية على أنها عمل أدبي فني، بل اعتبرها وثيقة لإدانة صاحبها، وتكفيره واستباحة دمه. وإذا كان هذا الفريق قد أصاب في استشفافه للرؤيا الإلحادية المطروحة في الرواية؛ فإنه قد أخطأ في طريقة تعامله معها والرّدّ عليها بطريقة غير حضارية تلجأ إلى السباب والشتائم والتكفير ولا تمت إلى الإسلام بصلة. فقد نهى الإسلام عن التكفير، لأنه من كفر مسلماً فقد كفر. ولاسيما أن الروائي حيدر لم يعلن إلحاده، ومهما كانت أوجه التشابه بينه وبين شخصياته لا يمكننا أن نعتبر اعترافها بالإلحاد إدانة للكاتب، لأن هذه الاعترافات جاءت في إطار عمل فني يدخل فيه عنصر الخيال، ولم يصرح بها الكاتب في الواقع، وحتى وإن كان يبطن ذلك فليس من حق أحد أن يكفره. والقصة التي تروي غضب النبي صلى الله عليه وسلم من قتل أحد الصحابة لأحد المشركين بعد أن نطق الشهادة خوفاً من الموت، وقوله الشهير «أفلا شققت عن قلبه» واضحة الدلالة. وكان من الممكن أن يُفنّد ما جاء في الرواية عن طريق الحوار، والنقد البناء الذي ينطلق من العمل الأدبي نفسه. فقد وُجد من يدافع عن الرواية قائلاً: إن الشخصيات الملحدة التي تصورها الرواية مأخوذة من أرض الواقع، وهي موجودة بيننا وتتحدث وتتصرف بنفس الطريقة التي ظهرت في الرواية. والرد على هذا الكلام بسيط جداً فالرواية ليست نقلاً حرفياً للواقع أو انعكاساً آلياً كما يحدث في المرآة، وكان من المفترض أن لا تُنقل مثل هذه الشخصيات بهذه الطريقة الفجة، والجارحة لمشاعر الملايين من المسلمين الذين ما يزالون على اعتقادهم الراسخ. ومن هنا أخطأت الرواية في عملية التوصيل لأنها لم تقدم رؤياها بطريقة موضوعية، وعبر الحوار مع الآخر، بل كانت أحادية النظرة ومنحازة إلى الشخصيات الملحدة. وكانت واقعيتها مبالغاً فيها لأننا لا نجد في أكثر الروايات العالمية والعربية الواقعية ما وُجد في «الوليمة» ولاسيما في مجال اللغة المستخدمة. ولعل التطرف قد قاد أصحابه إلى ارتكاب حماقات، وأخطاء أكبر من التجاوزات والأخطاء الموجودة في «الوليمة» والتي كان من الممكن الإشارة إليها عبر دراسة نقدية موضوعية ليتم تجاوزها من قبل كاتبها، وغيره من الكتاب الذين يكتبون بنفس الطريقة، فيما بعد.

أما الفريق الثاني فقد تطرف في دفاعه عن الرواية إلى درجة جعلته يغير الحقائق الواضحة فقد أشار بعضهم إلى وجود روح إسلامية عميقة في الرواية من خلال بترهم لبعض الشواهد التي جاءت في معرض السخرية والتهكم. ففي ردهم على الذين قالوا بأن الرواية تتهجم على شخص الرسول صلى الله عليه وسلم وسيرته يقولون:«لا يمكن عند القراءة الأدبية للنص في جملته أن نستشعر رغبة المساس بشخصية الرسول، فهي ترد بوصف المعظم» (٢٥)، ويتناسون بداية المشهد الذي يصور ذلك، والذي افتتحه الراوي بقوله: «فاجأه مهدي هازئاً...»، (الوليمة، ص ٨٣).

وأما الشاهد الثاني الذي وقفوا عنده مطولاً مشيرين إلى التدليس الذي قام به الفريق الأول بحذفهم للنقطة التي تفصل بين «القرآن»، و«خراء»، واعتبارهم أن النقطة تفقأ عين من يراها، وأن كلمة «خراء» هي بدون ألف لام التعريف، ومن ثم فإنه لا يمكن أن تكون صفة لكتاب الله، ولكنها تعود على الفقرة بالكامل التي تتجه إلى حكام الجزائر وما يفعلونه، وتأكيد حيدر حيدر هذا الاستنتاج (٢٦). والحقيقة

أن المشكلة لا تكمن في كلمة «خراء»، فحتى لو كانت الكلمة غير موجودة أصلاً فإن الكلام الذي يسبقها واضح الدلالة ولكنهم يشيحون بوجوههم عنه، ويغضون طرفهم، فالشاهد جاء على الشكل التالي: «الوعي العميق بالتاريخ غائب وهؤلاء يهشمون التاريخ ويعيدونه مليون عام إلى الوراء. في عصر الذرة والفضاء المتفجر، يحكموننا بقوانين آلهة البدو وتعاليم القرآن.»، (الوليمة، ص ٧٣). وواضح من الشاهد بعيداً عن كلمة «خراء» عدم رضا المتحدث عن تعاليم القرآن وقوانين آلهة البدو باعتبارها أشياء لا تتناسب مع عصر الذرة والفضاء والعقل المتفجر.

أما المعنى الكلي الذي توصل إليه هذا الفريق من خلال الرواية -والذي يشير إلى قيام ثورتين إحداهما شيوعية مجافية للدين في الأهوار وكان مصيرها الفشل، والأخرى ثورة تحررية رفعت القرآن الكريم واعتمدت على الإيمان فانتصرت في الجزائر- فإنه يُجانب الصواب ويتناقض مع ما جاء في الرواية من جهة ومع تصريحات الروائي في حواراته المختلفة من جهة ثانية. وتؤكد الدراسات التي ظهرت بعد نشر الرواية في مرحلة الثمانينيات هذا الكلام، فقد أشار مراد كاسوحة إلى غلبة العنصر الذاتي على التقييم الموضوعي عند الراوي نتيجة تعاطفه مع خط الكفاح المسلح -أي الذي قاد الثورة الشيوعية المجافية للدين- فالراوي في تحليله لسياسة قيادة الحزب الشيوعي العراقي يرى أن "النزوع الأخلاقي" هو الذي حال بين الحزب والسلطة، ويرى كاسوحة خطأ هذا الرأي لأنه يعتقد أن الموازين الطبقية والخارجية، بالإضافة إلى مبدأ التحالفات الخاطئ الذي لم يقم على أسس متينة، ومتكافئة، هو السبب في فشل القيادة في الوصول إلى السلطة (٢٧). ويشير محمود أمين العالم إلى أن الوليمة «يغلب عليها التعميم والتقييم الإيديولوجي الزاعق الذي يكاد يجعل من هذا الصدق الحي في رؤيتها لعالمها نفسه مزاجاً ذاتياً أكثر منه مصداقية موضوعية» (٢٨). وقد وضحنا في حديثنا عن رؤيا العالم التي تقدمها الرواية مدى التطابق بين هذه الرؤيا، والرؤيا النظرية التي يتبناها الكاتب،

القارئ الجماعي لخطاب «الوليمة» لم يظهر بشكل فعلي، ولم يتنبه إلى ذلك الخطاب؛ إلا بعد أن قدّم قارئ فردي قراءته للرواية

ولا يوجد في الرواية كلها موقف يدل على أن سبب فشل ثورة الأهوار هو أن هذه الثورة شيوعية ومجافية للدين؛ بل على العكس تماماً فقد كان الانحياز إلى هذه الثورة واضحاً، ويؤكده كلام الروائي نفسه في أحد الحوارات التي أجريت معه فيقول: «كان انحيازاً إلى خط الكفاح المسلح.. جماعة أحمد زكي التي عملت البؤرة الثورية في الأهوار، وهؤلاء حسبما أراهم الآن يحملون لمحة من اليسار الطفولي الذي ذهب إلى الخط المسلح.. أنا كنت منحازاً إلى هذا الخط.. كنت آنذاك منحازاً للتغيير عن طريق السلاح وخصوصاً إذا كان في مواجهة سلطة غاشمة.. لم أكن مع الخط السلمي اللارأسمالي الذي طرحته الحركة الشيوعية آنذاك» (٢٩).

كما أن الرواية لا تصور ثورة التحرير الجزائرية على أنها ثورة منتصرة، بل على العكس تماماً فإنها تصورها على أنها ثورة انتهت إلى الفشل لأنها لم تحقق أهدافها. ويبلغ التطرف مداه عندما يتوصل أحدهم من خلال نهاية الرواية بانتحار مهدي جواد إلى أن تلك النهاية تعد تبشيراً بما يقول به الإسلاميون، واتساقاً مع تصوراتهم، وما يدعون إليه من الإطاحة باليساريين والماركسيين من مجتمعاتنا، وهذا ما فعلته الرواية فقد اختفى الباهلي، وانتحر مهدي فلا مكان لهما في الجزائر أو في العراق، وكان من المتصور أن يحتفي الإسلاميون بهذه الرواية، ويروّجوا لها، فهي لا تخرج في نهايتها عما يقولون به (٣٠). والمفارقة تكمن في أن مهدي جواد لم ينتحر أصلاً، ولعل من يقرأ المقطع الأخير من الرواية بتأن سيكتشف ذلك بسهولة. فبعد أن أُعلم مهدي بضرورة مغادرته للجزائر، وبعد اكتشافه لاختفاء صديقه مهيار، تأكد من أنه مطرود من المدينة لا محالة، ولذلك أحس بالضيق وراح يجري في الشوارع هائماً على وجهه، وكأنه يُلقي نظرة الوداع الأخيرة على الأماكن والشوارع التي عاش فيها، إلى أن يصل إلى الحدائق، ومقابر الشهداء، والبحر الذي عشقه في بونة وبعد ذلك «يخطو نحو البحر. على الرمل يتعرى ثم يصعد صخرة. يتنفس بعمق، الهواءَ الرطبَ، وباندفاعة طائر يقذف جسده إلى البحر»، (الوليمة، ص ٣٧٨)، ولو أن مهدياً أراد أن ينتحر لما تعرى، ثم صعد الصخرة وتنفس بعمق، استعداداً للقفز إلى البحر، ولكان رمى بنفسه إلى البحر بكامل ثيابه، ولكنه نزل إلى البحر ليغسل الهموم التي لحقت به ليتطهر في البحر (المطهر) الذي يعشقه من كل ما يُعكّر صفوه، وهذا ما أكده لي الروائي حيدر حيدر عبر أحاديثي العديدة معه.

إن المناقشة النقدية السابقة لمحتويات نص الوليمة واختلاف الآراء من حوله؛ كانت ضرورية لإظهار اختلاف القراء حول النص الواحد باختلاف مرجعياتهم من جهة، وتوضح من جهة ثانية أن القراء ربما لا يقدّمون قراءات بريئة وموضوعية، بل قد يحمّلون النص ما لا يحتمله، ويتلقّون الخطاب الروائي الموجه إليهم بشكل مختلف تماماً عما أراده له صاحبه.

ولابد من الإشارة في هذا السياق إلى أن القارئ الجماعي لخطاب «الوليمة» لم يظهر بشكل فعلي، ولم يتنبه إلى ذلك الخطاب؛ إلا بعد أن قدّم قارئ فردي قراءته للرواية، وهو محمد عباس الذي نشر مقالاً ساخناً في جريدة الشعب، عدد الجمعة، ٢٨نيسان (أبريل)، سنة٢٠٠٠، وجاء تحت عنوان زاعق نصه: «لا إله إلا الله.. من يبايعني على الموت.. تبت أيديكم.. لم يبق إلا القرآن ماذا لو قلنا إن رئيس الوزراء خراء!؟»، وقد لعب هذا المقال دور المحرض الأول في لفت انتباه الجماهير إلى خطاب «الوليمة»، ودفعها إلى تبني المواقف السابقة التي تحدثنا عنها، والتي شملت مجموع الجماهير التي انقسمت إلى مؤيد، ومعارض، أو محايد. وهذا يعني أن خطاب «الوليمة» الذي وجهه مبدعها حيدر لم يصل إلى المتلقي (القارئ) بشكل مباشر،



وإنما وصل عبر الوسيط، ونخص هنا بالكلام القارئ الجماعي، لأن القارئ الفردي قد وصله الخطاب ولم يحتج إلى وسيط. وربما يعود هذا الأمر إلى طبيعة الخطاب الروائي الذي يقدمه حيدر في «الوليمة»، والذي يحتاج إلى قارئ على درجة كبيرة من الثقافة، والوعي، حتى يستطيع الغوص في أعماق هذا النص، واكتشاف مكنوناته، ولاسيما أن الكاتب يتكئ في خطابه على الموروث الثقافي العربي، والأجنبي بشكل لافت للنظر، يصعب فيه على القارئ الجماعي أو العام أن يكتشف دلالة هذا الاتكاء ووظيفته.

•أكاديمية من سوريا

المصادر والمراجع:

١- حيدر، حيدر: وليمة لأعشاب البحر (نشيد الموت)، رواية، دار أمواج، بيروت، ط٤، ١٩٩٢.

٢- تفسير القرطبي، المسمى الجامع لأحكام القرآن، تحق: أحمد عبد العليم البردوني، دار الشعب، القاهرة، ط٢، ١٣٧٢.

٣- أبو حامد، محمود: كتابة الحقيقة عارية، الهدف، ع١١١٧، بيروت، ١٩٩٢.

٤- صموئيل، إبراهيم: في حوار شامل قطع عليه عزلته الاختيارية ٢-٢، جريدة الحياة، ع١١٩٤٧، لندن، ١٩٩٥.

٥-الملحم، نبيل: حيدر حيدر شخصيات تفلت من يده شخصيات تدخل قلبه، الاتحاد الثقافي، أبو ظبي، ١٩٩٧.

٦- انظر: عيد، عبد الرزاق: حول وليمة لأعشاب البحر، الحرية، بيروت، ١٩٨٧.

٧- كاسوحة، مراد: المنفى السياسي في الرواية العربية، دار الحصاد، دمشق، ط١، ١٩٩٠.

٨- معيكل، أسماء: حوار مع الروائي العربي السوري حيدر حيدر، ١٩٩٨.

٩- مجموعة من الباحثين: التراث وتحديات العصر، الأصالة والمعاصرة، ص٨٠٩.

١٠- انظر: مجموعة من المؤلفين: في المادية الديالكتيكية والمادية التاريخية، تر: دار التقدم، خيري الضامن، دار التقدم، الاتحاد السوفييتي، ١٩٧٥.

١١- وينظر: مجموعة من الباحثين: الدين في المجتمع العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٩٠.

١٢- عبود، شلتاغ: الملامح العامة لنظرية الأدب الإسلامي، دار المعرفة، دمشق، ط١، ١٩٩٢.

١٣- حسين، محمد محمد: الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٣.

١٤- انظر: حيدر، حيدر: أوراق المنفى، كتاب، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٩٣.

١٥- فرحات، فرحات: حوار مع الروائي حيدر حيدر، المسيرة، ع١٥، بيروت، ١٩٨١.

١٦- انظر: النمنم، حلمي: وليمة للإرهاب الديني، دار ورد، سورية، ط١، ٢٠٠١.

١٧- العالم، محمود أمين: أربعون عاماً من النقد التطبيقي في القصة والرواية العربية المعاصرة، دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٩٤.

الهوامش

- حيدر، حيدر: وليمة لأعشاب البحر (نشيد الموت)، رواية، قبرص، ط١، ١٩٨٤. وسنعتمد في الدراسة ط٤، ١٩٩٢، الصادرة عن دار أمواج، بيروت.

٢- تنقل حيدر بين العديد من البلدان العربية والأجنبية، فقد أمضى فترة من حياته بين بيروت، وقبرص، والجزائر، وأخيراً عاد إلى بلده سورية، واستقر في قريته «حصين البحر»، وهو يعيش الآن -قرب البحر الذي يعشقه في بيته المنعزل في منطقة تُدعى «وطى البحر»- حياة بسيطة ممضياً أوقاته بين الصيد، والعناية ببيته وحديقته؛ حيث يقوم على خدمة نفسه بنفسه.

٣- الحديث محرف عن الأصل الذي يقول: «تناكحوا تناسلوا فإني مكاثر بكم الأمم» كما ورد في تفسير القرطبي، المسمى الجامع لأحكام القرآن، تحق: أحمد عبد العليم البردوني، دار الشعب، القاهرة، ط٢، ١٣٧٢، ج٢، ص٣٩١. وفي رواية أخرى: «تزوجوا الولود تناسلوا فإني مباه بكم الأمم يوم القيامة»، تفسير ابن كثير، دار الفكر، بيروت، ١٤٠١، ج٣، ص٢٨٧.

٤-) فَأَمَّا مَن طَغَى لله وَءَاثَرَ الْحَيَاةَ الدُّنْيَا لله فَإِنَّ الْجَحِيمَ هِيَ الْمَأْوَى لله وَأَمَّا مَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِ وَنَهَى النَّفْسَ عَنِ الْهَوَى لله فَإِنَّ الْجَنَّةَ هِيَ الْمَأْوَى لله ... (، (النازعات: ٣٧ -٣٨-٣٩-٤٠-٤١)، وينظر: (الليل : ٥-٦-٧-٨-٩-١٠). استخدم الكاتب أسلوب السورة.

٥- اللوياثان: هو وحش خرافي نصفه بشري والنصف الآخر حيواني، ورد ذكره في نصوص الحضارات القديمة باسم القنطورس في النصوص اليونانية، أو التنين في النصوص الصينية .. وهو رمز الوحشية والقوة= = المهيمنة، ويمثل في "الوليمة" صورة الجنرال العربي القابض على السلطة بوحشية مدمرة تعادي العقل والحرية. ينظر: أبو حامد، محمود: كتابة الحقيقة عارية، الهدف، ع١١١٧، بيروت، ١٩٩٢، ص٣٥.

٦- صموئيل، إبراهيم: في حوار شامل قطع عليه عزلته الاختيارية ٢-٢، جريدة الحياة، ع١١٩٤٧، لندن، ١٩٩٥، ص٢٠. وينظر:

-الملحم، نبيل: حيدر حيدر شخصيات تفلت من يده شخصيات تدخل قلبه، الاتحاد الثقافي، أبو ظبي، ١٩٩٧.

٧- انظر: عيد، عبد الرزاق: حول وليمة لأعشاب البحر، الحرية، بيروت، ١٩٨٧، ص٤٠.

٨- كاسوحة، مراد: المنفى السياسي في الرواية العربية، دار الحصاد، دمشق، ط١، ١٩٩٠، ص٨-٩.

٩- المرجع السابق، ص٨-٩.

١٠- انظر: معيكل، أسماء: حوار مع الروائي العربي السوري حيدر حيدر، ١٩٩٨، ص٦. والحوار لم ينشر بعد، وهو موجود على شكل ملحق في أطروحة الماجستير التي لم تنشر بعد أيضاً.

١١- مجموعة من الباحثين: التراث وتحديات العصر، الأصالة والمعاصرة، ص٨٠٩.

١٢- انظر: مجموعة من المؤلفين: في المادية الديالكتيكية والمادية التاريخية، تر: دار التقدم، خيري الضامن، دار التقدم، الاتحاد السوفييتي، ١٩٧٥، ص٤٦، ١٤٨-١٤٩-١٥٠-١٥١.

-وينظر: مجموعة من الباحثين: الدين في المجتمع العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٩٠، ص١٦.

١٣- مجموعة من المؤلفين: في المادية الديالكتيكية والمادية التاريخية، ص٤٤٠-٤٤١. وينظر: =

= عبود، شلتاغ: الملامح العامة لنظرية الأدب الإسلامي، دار المعرفة، دمشق، ط١، ١٩٩٢، ص١١٠.

١٤- حسين، محمد محمد: الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٣، ج٢، ص١٩٨، وانظر: ص١٩، ٢٤٨-٢٤٩.

١٥- انظر: معيكل، أسماء: حوار مع الروائي العربي السوري حيدر حيدر، ص١٢.

١٦- المرجع السابق، ص١٤.

١٧- المرجع السابق، ص١٢.

١٨- انظر: حيدر، حيدر: أوراق المنفى، كتاب، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٩٣، ص١٥-١٦.

١٩- فرحات، فرحات: حوار مع الروائي حيدر حيدر، المسيرة، ع١٥، بيروت، ١٩٨١، ص٧٥.

٢٠- انظر: عيد، عبد الرزاق: حول «وليمة لأعشاب البحر»، ص٤٣.

٢١- المرجع السابق، ص٤٢.

٢٢- انظر: النمنم، حلمي: وليمة للإرهاب الديني، ص ٤٥-٤٦.

٢٣- انظر: المرجع السابق، ص ٤٦. وانظر: كاسوحة، مراد: المنفى السياسي في الرواية العربية، ص٦٢.

٢٤- انظر: النمنم، حلمي: المرجع السابق، ص ١٧٧، ١٧٩، ١٨٠، ٢٣٩، ٢٤٧، ٢٥٧.

٢٥- المرجع السابق، ص ٢٥١.

٢٦-انظر: المرجع السابق، ص ٦١، ٢٤٨.

٢٧- انظر: كاسوحة، مراد: المنفى السياسي في الرواية العربية، ص ٦٢.

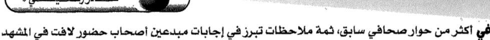
٢٨- العالم، محمود أمين: أربعون عاماً من النقد التطبيقي في القصة والرواية العربية المعاصرة، دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٩٤، ص ٧٧.

٢٩- الملحم، نبيل: حيدر حيدر شخصيات تفلت من يده.. شخصيات تدخل قلبه، د.ص.

٣٠- انظر: النمنم، حلمي: وليمة للإرهاب الديني، ص ١٥٥-١٥٦.







في أكثر من حوار صحافي سابق، ثمة ملاحظات تبرز في إجابات مبدعين أصحاب حضور لافت في المشهد الإبداعي، وهي إيماءات حادة في اتجاه لا جدوى الكتابة إلى الذات ومترادفاتها من القرّاء المحيطين؛ الزملاء بطبيعة الحال!

وربّما يتلفت روائي مخضرم مليا حوله، إذا ما أراد تدعيم حجته في الكتابة برغبات قرائه!

.. **فيما** لا يستطيع أي قارئ عابر للمشهد أن يؤشر بالأحمر الحاد، وعلى مدى عقود طويلة كبيرة من الكتابة في الإطار المحلي، بجملة منسوبة إلى مبدع يشاطر فيها القرّاء جدل المعنى!

وإذا كان الحديث في هذا « الوجع» نوعا من المازوشية، فإن تجاهله ليس بأبعد حال عن فكرة تناسي الكسيح عدم إمكانية أن يبلغ الباب المشرع على قدمين واقفتين!

قد يظن البعض أن هذا كله لا يروّس سوى مبدعين كسالى تقاعسوا عن النهوض بنتاجهم إلى ما قبل الباب المشرع؛ لكنه قول يفتقر حساسية التقاط الألم، خصوصا ذلك الذي يتسربل بمكابرة مبدعين يرون في الظل الذي يعيشون فيه، كثافة صدى يجلل الضوء بنهار خافت!

ولكن القليلين جدا سارعوا لاستدراك مجد بعض الشيء، بأن مضوا إلى القراء « يدسون» إبداعهم، إنْ اقتضى الأمر، في أدمغتهم. وآخرون امتلكوا شيئا من الحكمة بأن استدرجوا ما تيسّر من القرّاء بأساليب إعلامية مفرطة الإلحاح.

وبذلك تعددت الاجتهادات للوصول إلى الباب، لكنّ من خرج منه ارتد ثانية إلى محيط الدائرة المغلقة، حينما تجلى الفرق شاسعا ما بين الداخل والخارج، حتى باتت لعنة الجغرافيا ندبة مقيمة وسط الخد! حتى منْ تجاوز أسوار الجغرافيا الخفيضة، لم ينم في أرض أخرى، اختلف عليه الهواء، والفضاء الذي إن بدا **رحبا**، فإنه لا يشق عتبته إلا لأقدام يحفظ خطاها جيدا.

وكل الاجتهادات بقيت في إطار فردي، وأفضل اجتهاد لم يخرج عن جهد مؤسساتي واهن لدفع مبدع إلى واجهة متفاوتة القيم المعنوية، فيما بقي الاجتهاد « الشاغر» لراع يؤطر المنجز الإبداعي، لا بحدود رقابية كما في الدور الذي تضطلع به بعض جهات النشر الرسمية، وإنما بهاجس البحث عن أبواب للخروج من دائرة المحيط المغلق على نفسه.

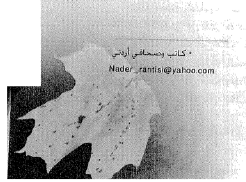
وتتبنى بين فترة وأخرى جهات ثقافية رسمية، في محاولة للعب دور مهم في زمن هامشي، برامج تسعى لامتلاك مفاتيح للأبواب العربية والعالمية أمام المنجز المحلي الذي يعاني بالأصل من محليته الشديدة، المتمثلة في تقلص مساحة القراء إلى زملاء يقرأون حتى تتم قراءتهم.

وجملة تلك البرامج، التي كثيرا ما تتحول إلى كائنات حبرية لا تغادر الأوراق، لا تبتعد عن إعادة صياغة الوهم، حتى ولو تحولت إلى كائنات حية، نابضة؛ فالسماء خفيضة والعتمة فادحة، والرقص عشوائي في طقس بارد حد الوحشة!

اليأس من جدوى الكتابة دفع كثيرين للتلكؤ في إشهار نفسه بوصفه مبدعا، فأصبحت الصفة الوظيفية الدنيا أكثر وجاهة من فعل الكتابة التي تتخطى عتبة مبنى أو اثنين في العاصمة. والمؤلم أنه حين تضاءلت قيمة المبدع أمام ذاته، تقلص الكثير من حضوره أمام الناس؛ فهو إن همس أمامهم أنه شاعر أو روائي، فلم تعد تلك الكلمات تثير دهشة أمام المتلقي كما لو انه يستقبل كائنا كان عصيا على التشكل أمامه.

الظلّ أخذ يتكاثف زمنا فآخر، حتى اقترب من العتمة الباردة حين تحولت الكتابة في مجمل الوطن العربي، صراخ في برية مترامية الأطراف، بعد أن نأى القراء، المفترضون، عن القراءة، وذهب النقد بنظرياته الجافة بعيدا حرارة المنجز الإبداعي.

* كاتب وصحافي أردني
Nader_rantisi@yahoo.com



خطاب الحب في الشعر بين أنوثة الرجل وذكورة المرأة مقاربة نقدية

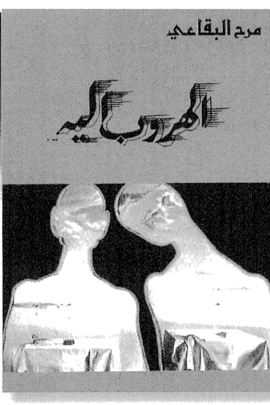
د. هايل محمد الطالب *

ما لا بد منه:

بداية لا بد من الإشارة إلى قضايا ثلاث تحكم هذا البحث الذي كان همه الأول إثارة التساؤل الفني حول القضية المطروحة، انطلاقاً من أن تحديد التساؤل هو خطوة مهمة في سبيل تحديد الإجابات:

- القضية الأولى هي أن هذا البحث لم يعن بمقولات علم النفس حول الرجولة والأنوثة بين المذكر والمؤنث، ولاسيما مقولة فرويد «كل رجل فيه أنوثة وكل امرأة فيها رجولة»، وإنما كان همه تحديد القيمة الجمالية الأنوثة/ الحبيبة في خطاب الحب عند الشعراء، ومحاكمة هذه المقولة فنياً، ومقارنتها بالقيمة الفنية للرجولة/الحبيب في خطاب الشاعرات، معتمدين في ذلك على المنتج الشعري السوري في عشر السنوات الأخيرة.

- القضية الثانية: تهمني الإشارة إلى أن قراءة هذا الخطاب بعيدة عن مقولة لا اعتقد بها، هي مقولة الفصل بين أدب نسوي وأدب رجالي، وكذلك هي بعيدة عن القاعدة



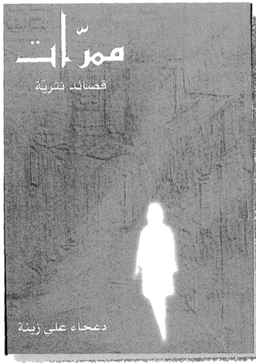
اللغوية التي صاغها ابن جني في الخصائص التي تقول بالأصل المذكر، فقد لا يكون (خير الكلام ما كان لفظه فحلاً ومعناه بكرا) مع الاعتذار من عبد الحميد الكاتب، بل ربما يضمر هذا البحث في طياته إيماناً بمقولة أحد المتصوفة (ما ليس مؤنثاً لا يعول عليه)، ومن هنا فهذه القراءة غير معزولة عن قراءة الشعر السوري عموما في عقد التسعينيات، من خلال ما تثيره هذه التجربة من إشكاليات وقضايا تتعلق بالناحية الفنية، وأهمها قضية اللغة الشعرية والنمط الفني. ووقوفي عند خطاب الحب مقصود، لأنه خطاب غالباً ما تقرنه الذائقة التقليدية بخطاب الرجل وتنحيه من خطاب المرأة.

- القضية الثالثة: السؤال المطروح هنا، هل استطاعت الأديبات السوريات أن يخرجن خطاب الحب عن سياقه التقليدي المعروف سابقاً، والسائد حالياً؟ وما مدى فنية هذا الخطاب؟ وما مدى قدرته على إضافة الجديد لخطاب الحب المألوف عبر تنويع الخطاب وابتكار شعرية جديدة، إذا اتفقنا أن الجدة هي رائز الحكم على النص الشعري؟ ولماذا بقي خطاب الحب عند الشاعرات السوريات في الفترة المدروسة في السياق الثقافي الاجتماعي، في حين نجد أن خطاب الشعراء في كثير من أنماطه قد تجاوز ذلك إلى أسطرة الأنوثة كقيمة فنية عليا، وإلى استحضار رموز الحب في الأدب لإعادة إنتاجها، في حين بقي خطاب الشاعرات في إطار الاحتفاء بجزئيات العلاقة العشقية، ويومياتها، وطبيعتها الاجتماعية والثقافية ولا سيما في قصيدة النثر التي سيطرت على منتج الشاعرات في الفترة المدروسة؟

أولاً ـــ خطاب الحب عند الشاعرات السوريات:

إذا نظرنا إلى خطاب الحب لدى الشاعرات السوريات نجده لا يخرج عن دائرة المغامرة العشقية التي جعلها رولان بارت في ثلاث مراحل: الأولى مرحلة الافتتان والتوله وهنا يكون الخطاب دالا على الافتتان بالمحبوب، وأسير صورة تأخذ بلبابه، وهي ما أسميه دهشة الحب، وهي أول الحب، والمرحلة الثانية هي مرحلة الزمن الجميل، وهنا يكون خطاب الحب محتفياً بجزئيات علاقة الحب من مواعيد ومكالمات هاتفية وتصوير لجزئيات المكان الذي يحتفي بالحب، والوقوف عند حميميات الارتباط بالحبيب، وهنا تبرز صورة كمال العاشق، ويلي ذلك مرحلة زمن التعاسة، وهنا يبرز في الخطاب خيبة الأمل في المعشوق، ولنقل: في الرجل ومن ثمة بالمجتمع، وهنا تبرز اللغة محملة « بكمية كبيرة من الآلام والقلق والاستياء واليأس والحيرة التي أصبح الخطاب فريستها». وخطاب الحب عند الشاعرات السوريات لا يخرج مطلقاً عن هذه الأحوال، ومن هنا يمكن ملاحظة جنوح خطاب الحب عندهن نحو الواقعية الفكرية التي تتخلى عما برز كثيراً في أدبنا العربي والآداب العالمية من جنوح نحو التصوف والتماهي بالمحبوب، أو تقديم التضحيات، أو حتى الانتحار حباً، أو الوصول بالخطاب إلى مرحلة الوله والتماهي، لأنه خطاب ركز على الجزئيات، وملابسات العلاقة اليومية التي تستمد عمقها وشرعيتها من الواقع الذي يضحي بالخيال المبدع والتحليق في مناطق غير مأهولة فنياً، وبناء على ذلك يمكن التوقف عند أنماط خطاب الحب عندهن وفق الآتي، مع الإشارة إلى أنه الموضوع الغالب والأثير، والبارز في الخطاب الشعري الأنثوي عموماً:

١- قصيدة الحب القائمة على التفاصيل واليومي، وهذا النمط من الخطاب هو البارز، وهو خطاب تخلى عن الترف البلاغي والصنعة اللغوية، وهو خطاب يعيش التفصيلات المعاصرة بكل تفاصيلها وزخمها، لكن الملاحظ أنه خطاب يقع في التكرار غالباً عبر إعادة إنتاج التفصيلات ذاتها في قصائد متعددة مما يذهب بريقه الفني، ويوقعه بمطب السذاجة التي لا تذهب إلى العمق، فليس وصف الجزئيات هو المهم، بل المهم تحقيق الإدهاش عبر الجزئي من خلال توليفه في صياغات مبتكرة، ويمكن التوقف هنا عند تجربة الشاعرتين هالا محمد و رولا حسن كمثالين على هذا الخطاب، تقول هالا محمد:



إذا نظرنا إلى خطاب الحب لدى الشاعرات السوريات نجده لا يخرج عن دائرة المغامرة العشقية

«بعد زمن طويل من الغياب/ عدت لبيتنا/ كان اسمي/ مايزال مكتوبا بجوار اسمه/ على بابنا/ في الداخل/ فردة حذائي/ معطفي المعلق/ ما يزال معلقا/ في مكان تعليق ثيابنا/ تختنا/ مازال في حالة فوضانا/ خزانتي/ بأثوابي/ برائحتي/هو/ كل شيء كما كان/ كان خارجا/ يا إلهي/ كيف استطاعت/ أن تكون مثلي/ أنا»

نلاحظ أن هذا الخطاب يعتمد التعبير عن حالة الحب من خلال تصوير جزئيات المكان بحسية مفرطة تكاد تكون أقرب إلى الشرح، الذي يبرز عند الضعف في التعبير عن الحالة المرادة فجاءت جزئيات عادية غير مثيرة للاهتمام، أرهقها الشرح، فما المسوغ الفني لعبارة(في مكان تعليق ثيابنا) مادامت قد دلت عليها الجملة السابقة لها، ثم جاء الخطاب بنزعة سردية تقريرية لم تسعف النهاية في رفع شعريته، فجاء سرداً لجزئيات بدهية لاتحمل أية دهشة في طياتها، والشاعرة ستعتمد الأسلوبية نفسه في نصوصها الشعرية من خلال التركيز على الجزئيات نفسها، تقول في نص آخر:



«وأنت بعيد عن المدينة/ أحب الأعمال المنزلية/ أبتسم لعلاّقة الثياب خلف الباب/ لمعطفك الصغير الذي بعد قليل/ سيلفحنا هواؤه/ يطير/ ليغط عليها/ سنفرح ـــ العلاّقة و أنا ـــ/ لأنك استطعت/ سنضحك ـــ أنا و الصحون ـــ/ لكي تضحك/البلاط/ سيرافق قدميك/ وأنت تمشي/ لتمشي/ والأغاني/ ستحاول جهدها/ كل ما تمنيته من الله/ هو أنت»

فالشاعرة تعتمد الجزئيات نفسها عبر لغة مشابهة للغة النص السابق، فتبرز هنا (علاّقة الثياب، الصحون، البلاط، تقنية التكرار اللغوي) ثم النهاية التقريرية، كل ما تمنيته هو

أنت، وإشراك الجزئيات في التعبير عن الحب من الحالات المألوفة في الشعر، فإذا كان شوقي بزيع قد جعل الحصى تتثاءب عند مرور الحبيبة فالشاعرة ستشرك البلاط بطريقة مباشرة لا إضافة فيها.

وهذا الخطاب سيبقى أميناً للتفاصيل عند رولا حسن، ولكن مع تعميقه ببنية درامية، تجعله موظفاً بطريقة عضوية في بناء النص، تقول:

«غيري/ من يدل الجداول/ إلى أيامك/ من يلفت انتباه العصافير/ إلى أشجار قميصك/ غيرك/ من يعمر بيتي/ أحجار الغياب»

فالنص قائم على ثنائية ضدية (غيري/ غيرك) وهي تصعد من درامية الدلالة في النص عبر الصراع بين قيمتين متضادتين دلاليا وهذا ما يمنح الجزئيات المشكلة للدلالة ألقاً وعضوية، وبعداً عن الهدر اللغوي، يدخلنا في أجواء قصيدة المناخ دون وقوع في أسر التفصيلات المستخدمة في بناء النص. وهذا ما نلحظه أيضا في قصيدة (ثلوج) للشاعرة نفسها، تقول:

«على الشتاء/ وزعنا ذكرياتنا بالتساوي/ أيائل بأجراس/ قادتنا إلى ثلوج الحيرة/ كالطيور/ ازدحمنا على شرفات عيونهم/ آملين/ أن تفارق البرودة أطراف /أيامنا/ قسوتهم/ التي هبّت/ كنستنا/ كقشة/ لا نعرف/ ما الذي بقي يشدنا/ إلى ساتان/ أدراجهم/ البارد»

نلاحظ هنا أن الاهتمام بالجزئي لم يكن على حساب العناية بالصورة الفنية من هنا تبرز في خطاب الحب صور شفافة قريبة، (كتوزيع الذكريات على الثلج)، والعناية بالانزياحات اللغوية (ثلوج الحيرة، شرفات العيون) وهذه تسيج النص بسياج يمنعه من الوقوع في داء المباشرة والسطحية.

٢- قصيدة الغنج والمفارقة اللغوية وهنا يصاغ خطاب الحب بأسلوب يعتمد

فرات إسبر

خدعة الغامض

شعر

يكثر هذا اللعب اللفظي عند الشاعرة مرام المصري، وهي تحاول لفه بشيء من الحكمة

طريقة الصياغات الجاهزة، أو بطريقة الحكمة، والمأثور من العبارات لكن دون الارتكاز على الخبرة الحياتية والمعرفية، فيصاغ الخطاب بطريقة ساذجة سطحية خالية من العمق، فالنص هنا يخاطب متلق كسول، ليس بحاجة أن يتعب نفسه في قراءة النص فهو يعرض عليه نفسه دون رتوش، والغالب على الخطاب هنا أنه خطاب القراءة الواحدة، فلا تشعر أنك بحاجة في مثل هذا الخطاب إلى إعادة قراءته ، فهو خال من الاستفزاز الفني، لذلك فهو نص القراءة الواحدة، إذا تمت، وهذا يقود إلى التساؤل عن جدوى مثل هذه الكتابة، في حركة الشعر؟ ويستند هذا النمط من الخطاب إلى المفارقة اللغوية واللعب اللفظي في رفع سوية النص، تقول مرام المصري:

- «يثقلون/ أكتاف يومها/ بكثير/ من قليل/ حبهم»

نلاحظ أن اعتماد الشاعرة على اللعب اللفظي بين لفظتي (قليل/ كثير) لم يسهم في نشل النص من الوقوع في داء التقريرية والمباشرة، ويكثر هذا اللعب اللفظي عند الشاعرة مرام المصري، وهي تحاول لفه بشيء من الحكمة غير العميقة، تقول:

«امنعني يا زوجي الحكيم/ أن اعتلي كعب أنوثتي/ فعند مفترق الطريق شاب/ ينتظرني»

وتقول في موضع آخر:

« أقيس مدى استطاعتي/ خيانتك/ بأن أتخيلك/ في حضن امرأة أخرى/ فأتوب واستغفرك»

فالشاعرة تقدم معادلات عاطفية لا تخلو من سذاجة في الفكرة، وخلو من العمق المثير، وهي تعتمد في كتابتها على الومضات السريعة، لذلك يخلو نتاجها من القصائد الطويلة، أو المتوسطة التي تحتاج إلى خبرة لغوية أكبر فبقيت في إطار النمط الوامض القريب من الحكم والمأثورات، وحاولت سد ثغرة الضعف اللغوي (لغة الشعر) عبر اعتماد الجرأة التعبيرية، تقول في ديوان انظر إليك:

« لماذا نسيت/ أن تطفيء/ قبل أن تنام/ مصباح رغبتي المتوهج؟ تركتني مضيئة / لطيور شرسة»

فخطاب الرجل/ الحبيب، هنا، هو خطاب استفزازي لذائقة تقليدية، ربما لم يعد يثيرها هذا النمط من الخطاب، إن لم نقل إنه لم يعد مثيراً في زمن التحولات الشعرية الكبرى:

«أنا لا أحب/ المطر/ إنه قادر كزوج غيور/ على أن يبلل ثيابي/ وحذائي

الجديد/ وأنا انتظر ذلك الذي لم يأت»

فحشر عبارة (كزوج غيور) في سياق التشبيه، لرفع شعرية النص، أوقعه في افتعال لغوي، لم ينجه من المباشرة، فالتراكم اللغوي لعبارات المطر الذي يبلل الثياب، والحذاء، وانتظار الذي لا يأتي، والزوج الغيور، هذه كلها تركمات لغوية ينقصها الخبرة في التعامل مع اللغة، والدرية بوظيفة التشبيه في النص، والمتمثلة بالقدرة على الإيهام، ونقل ما لا تنقله اللغة في سياقها المعتاد.وهذا ما ينطبق على أمثلة كثيرة لدى الشاعرة ومنها قولها:

«لا تكن فاتراً/ فأتقيؤك/ اشتعل/ مثل/ جمرة/ مثل/ احتكاك غصنين/ توهج/ هكذا أحب/ الحياة/ في مضجعي»

فالترادف بين (توهج، واشتعل)، وفشل التشبيه، إضافة إلى ضعف الفكرة الملتقطة هي ميزات أساسية في بناء النص عند الشاعرة. وبقي أن نشير إلى حضور هذا النمط بقوة في كتابات كثيرة للشاعرات السوريات، فلم تنج كتابات هنادي زرقة، وإيمان إبراهيم، غادة فطوم، دعجاء زينة، وغيرهن من الوقوع في هذا النمط بمآسيه المذكورة آنفاً.

٣-قصيدة التعمية واللعب اللفظي، وهنا يتخلى خطاب الحب عن كثير من اليوميات والجزئيات لحساب الولع باللغة، وهذا اللعب اللغوي غير واع غالبا، فيكون رصف الكلمات بطريقة، تشي بأنها قد فهمت الشعر على أنه علاقات لغوية مغلقة ومبهمة، عبر زج المتنافرات مع بعضها، وسبك الكلام دون خبرة بماهية صناعته، وهذا النمط من الخطاب قابل للتطوير، عبر تراكم الخبرة الفنية للشعر ولدور اللغة الشعرية في البناء الفني، ويمكن أن نأخذ مثالا على هذا النمط من تجربة الشاعرة سوزان إبراهيم، تقول في قصيدة(فضاء آخر للكستناء) في افتتاح النص:

«لروحك/ أن تلج الخواء/ في غيم اليباس/ يمكن الآن/ اقتراف غواية الصعود/ تعاطي الصدى/ في انهمار الجهات..»

فالعلاقات اللغوية مقطوعة تماما، ويكاد يكون المثال السابق،وأمثلته كثيرة، نموذجا لعدم الوعي الفني بلغة الشعر، فعبارات (ثلج الخواء، وغيم اليباس،تعاطي الصدى، انهمار الجهات) هي مزج لغوي لا يمتلك الرؤية الفنية، وهو كلام يخرج متلقيه خالي الوفاض، ويشعر بعبث التجربة، وعدم الجدوى، فلا يعلق منه شيئاً في الذاكرة، ولا يؤدي إلى شيء، وهنا تبرز حيادية التلقي، فالخطاب لا يعني أحداً. وضمن هذا السياق تندرج أغلب قصائد الشاعرة غالية خوجة .

٤-قصيدة الصدى، وهنا لا يمتاز خطاب الحب بخصوصية، بل نكاد نسمع فيه أصوات الأخرين، أي الخطاب يحيلك مباشرة، إلى تجارب أخرى، والأمثلة هنا أكثر من أن تحصى، منها على صعيد التأثر اللغوي وفاء دلا التي لا تخفى استعارتها للغة القبانية في التعبير عبر تحويل لغة المذكر إلى لغة المؤنث، وعبر الاستعارة الإيقاعية، وهذا ما يتضح في مجموعتها (امرأة إلا قليلا)، وقد تكون تقليدية خطاب الحب متأتية من اللغة التراثية، عبر استخدام طريقة الأولين في صياغته، وهذا النمط غالبا ما تقع فيه القصيدة العمودية، ومن اللواتي اعتمدن هذا الخطاب الشاعرة بهيجة إدلبي، في بعض نصوصها،

في قصيدة التعمية واللعب اللفظي يتخلى خطاب الحب عن كثير من اليوميات والجزئيات لحساب الولع باللغة

فعلى الرغم من امتلاك الشاعرة ثروة لغوية كبيرة، وخيال جامح، إلا أن خطاب الحب لديها في كثير من أحواله يستعير لغة التصوير التراثية في التعبير، وهذا ما نلحظه في مجموعتها (امرأة من خزف الدموع) التي يبرز فيها الدنف وحرارة الحب والشوق، بطريقة تعيدنا إلى أزمنة خلت، مع الإشارة إلى الثقافة العالية للشاعرة بالتجارب التراثية.

٥- قصيدة خطاب الحب التقليدي، وهنا ينحو الخطاب نحو المباشرة والتقريرية، وإعادة طرح المطروح، وهذا ما ينحي الوظيفة الشعرية عن الخطاب، ويدخله في إطار الخواطر الساذجة، ومن أمثلة هذا الخطاب، قول الشاعرة ليلى أورفلي، في قصيدة(؟) عنوانها (سؤال):

«كيف تلوم حبي/ وترى كل أشواقي/ «أحلام مراهقة»؟؟/ وأنا التي منحتك ما بعد حواسي الخمس/ لعل هذا صحيح/ يبدو أني لم أحبك/ لأني عشتك صدقاً مطلقاً/ وجئتك نقية../ بريئة»

وهذا الخطاب لا ينتمي إلى الشعر،مع الاعتذار لمن قدمه بمقدمة نقدية طويلة على أنه شعر،فهو تمارين بدائية في الكتابة، مع احترامنا العالي لصدق المشاعر التي تحملها الكاتبة، وهو يقوم على البوح بمشاعر حب بريئة لا تمتلك أي مقوم لتصنيفها في خانة الشعر.

وهذا النمط يسيطر على مجموعات شعرية كثيرة، وتظهر الرجولة/ الحبيب هنا في سياق ثقافي اجتماعي أكثر منه فني، تقول مرح بقاعي في قصيدة من مجموعتها (الهروب إليه):

«أمقت يا سيدي/

أن أكون مجرد كرة للزينة

ملونة، فارغة، وهشة

تتدلى من أغصان شجرة الميلاد

... ...

وأتعشق...

أن أنعم بشعلة الالتصاق

وأتخم بشواء وليمة الحب الليلي الطلق

ثم أتبدد على صدرك

نثار نهدات مطفأة »

وتقول في قصيدة أخرى:

« أحلم

أن تنتشلني من هذا الواقع السقيم

من بؤرة هذا العمر العقيم

وتحملني عل كفك إلى قلعة النسور

إلى شارع الملاهي

ومدينة الحبور»

فالهم الاجتماعي حاضر بقوة في المقبوسين بطرقة مباشر وفجة عبر جعل الرجولة/ الحبيب (أو المجتمع الذكوري) الأنوثة أداة تجميلية، لكن الصيغة المقبولة للأنوثة في النص قائمة على التماهي بالحبيب، وبالتالي لم تظهر صورة الحبيب إلا من خلال تصور الأنثى لعلاقة الحب معه، عبر خطاب لا يخلو من قسوة فنية تتمثل بقولها (شواء وليمة الحب) الذي لا يخفي الظلال الجنسية للعلاقة، ولكن بصياغة فجة قاسية لا شعرية، تعبر عنها لفظة (الشواء)؟؟

ولا تخفى الدلالة الاجتماعية التي تشكل هاجس النص في المثال الثاني فحضور الحبيب هو حضور احتجاجي على المجتمع الذي يشكل فيه الحبيب مصدر انتشال من واقع اجتماعي بائس. ودائما في هذا النمط من الخطاب يسيطر الهاجس الاجتماعي فلا يحضر الحبيب/ الرجولة إلا كمحرض تقليدي للقصيدة أو مشارك وطرف آخر في علاقة الحب، وهذا ما يبرز في مجموعة (عواصم الدمع) لفاطمة كردية، تقول في قصيدة (حرية):

« أكتب الشعر

لأنني

أحبك

فهم لا يعلمون أن نظرتك

قاموسي

وأبحري وكل أزهار

الهيام الندية »

وتقول في قصيدة (صلاة):

« ما كنت أعلم

أن عينيك

القصيدة

وأنك منبع الشوق...

أحبك

حبي لك عبادة

تمنحني الحياة

وصلاة في كل

شوق أصليها »

فالضعف الفني هنا يأت من نواح عدة أولها: تقليدية هذا الخطاب ومباشرته فهو بوح مباشر عن المشاعر، وثانيها استعارة لغة الحب التقليدية في القصائد الكلاسيكية، وثالثها خلوه من فنيات الشعر، ورابعها العناية بتقليدية صورة الحبيب كمصدر للأمان دون إضافات تزيينية وجمالية.

وتندرج ضمن نمط الخطاب التقليدي لخطاب الحب تجارب شعرية كثيرة لكن بتفاوت في امتلاك القدرة التعبيرية. كما نجد في قصائد الكاتبة نوره خليف في مجموعتها (صهيل الشجر) وفي كثير من قصائد ميسون جنيات في مجموعتها (بوح لدموع الليل).

٦ـ قصيدة التقية والرمز: وهذا النمط يخلو من الفنيات ويكاد يكون هدراً لغويا يستعير لغة الرمز الساذج لتنوب عن لفظة الحبيب في تجلياتها المختلفة، ويمكن التوقف عند مثال واحد هو مجموعة (أنا عشتار.. أنا امرأة) لغادة فطوم التي تقول في إحدى قصائدها:

« وإن غيب القدر تموز الذي أحب

فسأظل أحبه حتى آخر قطرة من أنوثتي »

والمجموعة كاملة يسيطر عليها الهم الاجتماعي أكثر من الهم الفني، وهذا ما ينطبق تماما على مجموعة (ممرات) لدعجاء زينة

أخيراً، لا شك أن خطاب الحب في أحواله كافة وأنماطه المختلفة لم يقّدم خطاباً فارقاً في حركة الشعر، وربما هذا يبرر عدم سطوع تجربة شعرية نسائية سورية تشكّل علامة فارقة في حركة الشعر السوري، بخلاف ما نلحظ في خطاب الحب الروائي، وربما هذا يحتاج إلى دراسة أخرى مقارنة للوقوف عند مسبباته.

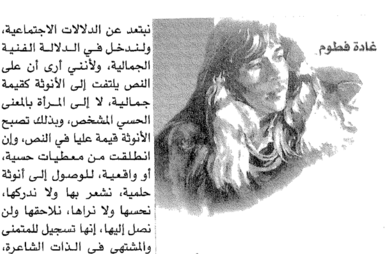
ثانياً:مقاربة خطاب الحب عند الشعراء السوريين:

١- أنوثة القصيدة التي لا تشيخ:(بعيدا عن (دعد) و(بانت سعاد):

أتوقع أن قصيدة (الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع) الصادرة للمرة الأولى عام ١٩٧٥، تعد نقطة تحول ليس في تجربة أنسي الحاج فقط، بل في حركة الشعر العربي، وتأتي أهمية هذا التحول من نواح عدة، لعل في مقدمتها أنها القصيدة التي أعادت الاعتبار للأنوثة بعدما تحول الأدب إلى سلطة الرجل منذ مجيء الأديان السماوية التي عززت تلك السلطة بوسائل مختلفة، أضيف إليها تلك النزعة الأبوية التي سيطرت على لغة الحب منذ العصر الجاهلي، وعلى ذلك اقتصرت لغة الغزل غالبا على مفاتن جسد المرأة، وعلى أنوثتها الخارجية، وتأثير ما تحدثه نظراتها في شخص المحبوب، وما يولده بينها وفراقها عنه من أسى وحزن، ووقوف على الأطلال، وحتى في الشعر المعاصر وتحديدا عند شعراء

تندرج ضمن نمط الخطاب التقليدي لخطاب الحب تجارب شعرية كثيرة لكن بتفاوت في امتلاك القدرة التعبيرية

الحداثة بقيت سلطة الرجل هي المسيطرة على القصائد الموجهة إلى المرأة، فإذا توقفنا مثلا عند تجربة الشاعر نزار قباني أكثر الشعراء المعاصرين احتفاء بالمرأة ، فسنجد كمون هذه السلطة في أعماق شعره، فعلى الرغم من إضافاته اللغوية الخطيرة والمهمة على المعجم اللغوي الشعري العربي، وأفضاله الكبرى في هذا المنحى، إلا أن خطاب المرأة لديه غالبا لم يتحرر من سلطة الرجل فبقي وقوفه عند زينة المرأة المعاصرة، وأثوابها، وعطورها، وحالاتها المتعلقة بالرجل والمجتمع وسلبيات هذه العلاقة في رؤيا أقرب إلى أن توسم بالإصلاحية منها في تطوير لغة الخطاب إلى منحى آخر مغاير، ولن تختلف المرأة في العمق عند محمود درويش، وسميح القاسم، وغيرهم عن هذه النظرة، ولاسيما إذا نظرنا إلى شعرهم المنتج قبل صدور قصيدة الرسولة، وفي مرحلتها،وبالتالي، يمكن القول: إن أنسي الحاج في هذه القصيدة نظر إلى الأنوثة كقيمة عليا، كذلك تكمن أهمية قصيدة الرسولة في أنها تمثل تحوّلا لغويا جديدا في لغة الحب، إذ إنها تخلت عن الموروث النفسي والبلاغي والشعري، فلم تعد عيون المها بين الرصافة والجسر هي التي تجلب الهوى، من حيث ندري ولا ندري، ولا العيون التي في طرفها حور هي التي تقتلنا، ولم تعد المهفهفة البيضاء غير مفاضة...هي التي تعطي القصيدة ألقها، وباختصار تخلت (الرسولة) عن لغة الغزل التقليدية التي تتوقف عند جسد المرأة، وجزئياتها، وتأثير عيونها ، وطولها، وقدها، وكذلك تخلت عن لغة الغزل المعاصرة، وأثواب الدانتيل، لتعيد إلى الأنوثة سلطتها، التي أعتقد أن أنسي الحاج يراها هي السلطة الأصلية للحياة والجمال، وكل ما عداها هو دخيل، وبذلك فالشاعر لا يدخل إلى نصه



مدمجا بالموروث القديم والمعاصر، وإنما يدخل إليه وفي جعبته اعتبارات أخرى وفلسفات جديدة، تنظر إلى المرأة في إحدى تحولاتها على أنها رسولة، أو في معنى بعيد إلهة، لذلك لا نراه يرتاد لغة الغزل التقليدية، وإنما يدخل لغة الاحتفاء، والإنشاد، والطقس، التي تحتفي بالأنوثة، وترصد تحولاتها، وبذلك استحقت القصيدة ريادة جديدة على صعيد اللغة الشعرية ، وعلى صعيد التجربة الشعرية في نظرتها للأنوثة، وهنا من الضروري الإشارة إلى أننا نستخدم كلمة الأنوثة بدلا من كلمة المرأة، كي

تبرز مقولة الأنوثة عبر تحولاتها المختلفة، في مجموعة الشاعر محمد سعيد حماده . وقد تعامل الشاعر مع الأنوثة تعاملاً أسطورياً معاكساً

نبتعد عن الدلالات الاجتماعية، ولندخل في الدلالة الفنية الجمالية، ولأنني أرى أن على النص يلتفت إلى الأنوثة كقيمة جمالية، لا إلى المرأة بالمعنى الحسي المشخص، وبذلك تصبح الأنوثة قيمة عليا في النص، وإن انطلقت من معطيات حسية، أو واقعية، للوصول إلى أنوثة حلمية، نشعر بها ولا ندركها، نحسها ولا نراها، نلاحقها ولن نصل إليها، إنها تسجيل للمتمنى والمشتهى في الذات الشاعرة، من هنا لا غرابة أن تبرز اللغة الإنشادية الاحتفائية التي تحتفي بالأنثوي المقدس، وتمجّده. وقد تبنت القصيدة السورية عند الشعراء في الفترة المدروسة في بعض أنماطها،عن قصد ودون قصد، هذا الاتجاه، ولكن هذا النمط ليس هو النمط السائد، إذ حافظت القصيدة التقليدية على البلاغة القديمة في الاحتفاء بالأنوثة عبر استعارة التقنيات الأسلوبية ذاتها وفي مقدمتها التشبيه حسب الفهم التقليدي، دون ارتياد صور مبتكرة. ويسود حالياً اتجاه العناية بجزئيات علاقة الحب الذي عززته قصيدة النثر، عبر الوقوف عند اليوميات والتفاصيل التي تبتعد عن الترف اللغوي والانزياحي. والنقد الموجه إلى خطاب الحب عند الشاعرات ينطبق على هذا الأنماط المقدمة هنا لذلك سنتاول بالحديث النمط المختلف الذي نرى أنه أضاف قيماً جمالية إلى خطاب الحب بوعي فني وسنأخذ اختصاراً نموذجين شعريين للتدليل على الفكرة المرادة :

٢- الأنوثة وإنتاج الأسطورة:(محمد سعيد حمادة،صقر عليشي أنموذجاً):

تبرز مقولة الأنوثة عبر تحولاتها المختلفة، في مجموعة الشاعر محمد سعيد حماده « ضد الموت». وقد تعامل الشاعر مع الأنوثة تعاملاً أسطورياً معاكساً، والمقصود بالتعامل المعاكس، هو إنتاج الشاعر لأسطورته الخاصة، فثقافة الشاعر



وإطلاعه على الأساطير، جعلاه يتلبس الأسلوب الأسطوري في التعبير، ولكن الشاعر لا يذهب إلى الأسطورة ليستحضرها، أو ليعيد صياغتها بما يخدم النص، وإنما يؤلّد أسطورته الخاصة، وبذلك إذا كانت الأسطورة بالمعنى المألوف والمتداول هي الوعاء الأشمل الذي فسّر فيه البدائي وجوده، وعلّل فيه نظرته إلى الكون، محدداً علاقته بالطبيعة، من خلال علاقته بالآلهة التي عدّها القوة المسيّرة والمنظمة لجميع مظاهر الكون من تعاقب فصول، وليل ونهار، وخصب وجفاف .. مازجاً السحري بالديني وصولاً إلى تطمين نفسه، ووضع حدٍّ لقلقه، وأسئلته الكثيرة، ... أقول إذا كانت الأسطورة كلّ ذلك عبر مزج الواقع بالخيال، فإنها غير ذلك عند الشاعر حماده الذي ينتج أسطورة للأنثى عبر النحت والخيال ليولّد أنثى واقعية حلمية، واقعية عبر إسقاط كل صفات الأنوثة عليها، وحُلميّة أسطورية عبر إسناد الشاعر إليها كل صفات الألوهية والقدرة والتمكّن والجمال والروعة. وهذا ما يمكن أن نتوقف عند مثال واضح عليه في قصيدتي (أنت -١-) في مفتتح المجموعة، وقصيدة (أنت -٢-) في خاتمة المجموعة، وسنتوقف عند الملامح الأسطورية من خلال دراسة القصيدة الأولى، التي تخاطب الأنثى/الأسطورة التي لاتحدّ في الأمكنة والخرائط، ولكنها تحدّ باللغة، وبذلك فإن الأشياء التي لاتحدّ مكاناً ومعنى، يمكن أنْ تحدّها اللغة، إذا امتلك ناصيتها شاعر قادرٌ على الإلمام بالمسافات الجغرافية لجسد الأنثى، يفتتح الشاعر النص بقوله:

" تتناثرين على الجهات، وجهك بلادٌ،/ لا تعرفك الخرائطُ، لا تحيط بتضاريسك/أبحاث الجغرافيين، مداك حروفٌ .../ استحضارات العاشق والمجنون لاتخيط/ اللغة بغيرك، والعبارات رفاؤون انثقبتْ/ في أيديهم شجونٌ عليك، ولاتُفسّرين/ ولو كان الرمل حروفاً والبحر مداداً، "



الفعل الذي افتتح الشاعر به قصيدته (تتناثرين) دال على انتشار غير منتظم، ولكنه انتشار واسع

فالفعل الذي افتتح الشاعر به قصيدته (تتناثرين) دال على انتشار غير منتظم، ولكنه انتشار واسع لاسيما بعد إردافه بالجار والمجرور (على الجهات)، لتصبح الأنوثة مسيطرة بالمطلق على المكان بالمعنى العام، ثم يأتي الشاعر على تفصيلات هذا المكان، عبر جعل وجه الأنثى بلادٌ، بتشبيه بليغ لا يخلو من طرافة من ناحية، ومن ناحية ثانية يدخل النص في مقولة الأنوثة المرتبطة بالشهوة، من خلال تحديد الخطاب، بأنه خطاب موجّه إلى الجسد الأنثوي، هذا الجسد الذي يعيي الخرائط والجغرافيين معاً، لما فيه من أمكان وأجزاء عصية على الاكتشاف المرئي الذي يهتم به هؤلاء، ولكنها مفتوحة على التأويل واللغة والجمال الذي يبحث في اللامرئي، وهذا ما اختصّ به الشعراء، ومن هنا جاءت الجملة الأسمية (مداك حروف) لتؤكد هذه الدلالة ولتمنح الشعراء، خاصة، قدرة على اكتشاف ما لايكتشف من الجسد الأنثوي، ومع ذلك فإن المحاولة قابلة للفشل، فاللغة قد لاتمكّن صاحبها من الاكتشاف، ولاسيما أنها ستصبح أدوات لتمجيد تلك الأنثى/الجسد ((والعبارات رفاؤون انبثقت في أيديهم شجونٌ عليك...))، ثم يختم الشاعر هذا المقطع الذي يحسم الأمر بعدم القدرة على الإحاطة بالتفسير الأنثوي، عبر تناص جميل مع النص القرآني: ((ولا تفسرين، ولو كان الرمل حروفاً والبحر مداداً)) وقد جاء هذا التناص موظفاً مع تعديل، فالأصل: ((لو كان البحر مداداً لكلمات ربي لنفد البحر قبل تنفد كلمات ربي))، لكنّ الشاعر استفاد من هذا المعنى، وأضاف إليه عبارة جديدة (لو كان الرمل حروفاً) إمعاناً في المبالغة على عدم قدرة اللغة على إنتاج دلالات تحيط بتلك الأنثى.

فإذا كانت الآية القرآنية دالة على قدرة إلهية تُنْضِبُ البحر دون أن تنفد كلماتها، فإن التوظيف الجديد يقدّم دلالة أخرى تستفيد من إمكانية الآية الدلالية وتضيف إليها دلالة لفظة الرمل وما توحيه من كثرة، من أجل تقديم دلالة العجز، ولكن العجز المسند إلى اللغة، في عدم قدرتها على الإحاطة بتفسير الجسد الأنثوي، وبالمعنى الأعمق في عجزها عن التعبير عن جمالياته اللامتناهية. ثم يتابع الشاعر نصّه في محاولة لصياغة لغوية لذاك الجسد الأنثوي

مسقطاً عليه أبعاداً أسطورية حُلميّة، فيقول:

« أشياؤك لك، ولنا ماترحمين به قتلاك/ يتوسّدون قلاع البهجة، نزرٌ رؤيتكِ،/ كثيرةٌ خطايا مواليدك، تتساقطين مظلّاتٍ/ نجوماً، وإشراقتك الكثيرة ثلج يطرّزُ/ سراويل الوديان، لا ماؤك ماءٌ، ولا/ سُرّتك مايشتهي الراديكاليون، عبثٌ/ ضلوعك، وعلى الحوض تتصلّب العقائدُ/ مدحُك خافٌ، ورسائلك بهائم، والنجمُ / يَشيخ في الانتظار .»

فالمقطع يقدّم لنا حالة البهاء الملاصقة للأنوثة/الأسطورة، إذ بدأ الشاعر يمنحها قدرات هائلة تذكرنا بالمرأة الإلهة في الأسطورة، وهذا ما نلحظ بداية دلالاته عبر قوله (لنا ماترحمين به)، أو قوله (قتلاك يتوسّدون قلاع البهجة)، فجمالية الصورة هنا عبر قرن لفظة (قتلاك) بكل ما توحيه من موت، بلفظة (البهجة) بعد اقترانها بلفظة (قلاع)، وبالتالي هنا نقل لدلالة القتل من دلالة مرجعية معروفة إلى إيحائية، فالقتلى سعداء بهذا الموت الجميل، لأنه موت أنثوي، ناجم عن إعجاب شديد وصل إلى درجة الوله في مرحلة أولى، ثم إلى مرحلة القتل نشوةً في مرحلة نهائية، وهذا مايسوّغه التركيب الإضافي (قلاع البهجة) إذ أصبحت البهجة قلاع لا قلعة واحدة، ولا تخفى دلالات القلعة وما تضفيه من دلالات ارستقراطية وأبهة، فكيف والحالة هنا أن البهجة الأنثوية هي قلاع كثيرة من البهجة ؟!! ثم يتابع الشاعر إضفاء الدلالات الأسطورية على الأنثى عبر عبارات دالة على ذلك مثل: (نزرٌ رؤيتكِ) و(مدحك خاف) و(لا ماؤك ماءٌ)،... ويلفت الانتباه في هذه العبارات قوله: (إشراقتك الكثيرة ثلجٌ يطرّز سراويل الوديان)، فالصورة مركبة وقائمة على انزياحات لغوية ودلالية عديدة، ممّا يجعلها بارزة في المقطع، فالإشراقة هي شيء معنوي، نعتت بلفظة (الكثيرة) وهي نعت كمي، وهذا خرق للأسلوب السائد الذي يصاحب لفظة الإشراقة بلفظة البهية مثلاً فيقال (إشراقة بهية)، لكن الشاعر أراد إضفاء بعد كمّي على الدلالة وإبراز الموصوف باستخدام نعت لا يتصاحب مع ذاك المنعوت في مألوف اللغة. دون أن ننسى أن لفظة الإشراقة بحدٍّ ذاتها تقدّم دلالة جمالية وأسطورية، فالشروق للشمس،ولكنه نُقل للأنثى، وهذا الجسد الأنثوي سيُسبغ عليه اللون الأبيض عبر لفظة (ثلج) التي تشكل انحرافاً بلاغياً، فالإشراقة باتت هنا ثلجاً، إذ جاءت لفظة (الثلج) استعارة تصريحية، يراد من ورائها، إضفاء صفة لونية على الجسد الأنثوي وإضفاء صفة انتشارية يقدمها التركيب البلاغي (يطرز سراويل الوديان) التي ستقدّم دلالات انتشارية مصحوبة بدلالات الشهوة التي يقدّمها ذاك الجسد عند الاحتفاء الجنسي به. ثم يأتي المقطع الأخير الذي يحتفي بالأنوثة/الشهوة، ويضفي عليها أبعاداً أسطورية، عبر الوقوف عند جغرافية ذاك الجسد، من خلال إضفاء نوع من الطقسية المقدسة عليه، متمثلة في جعل الوصول إليه يحتاج إلى مسوح، وجوع، وضنك،... يقول:

« عليك يعقد الدراويش الدوائر/ الوقتُ رُطبٌ في يديك، بذرةُ النخل/ سياجك، لا يترقّبك عدمٌ، ولا يتهيّأ/ ترابٌ، المكانُ كلّهُ لكِ، تزاحمين حشودَ/ الندى، والرياحُ، إطلالتُك فوحٌ من قتلٍ،/ نبلُك تعرج إليه القواميسُ،

القتلى سعداء بهذا الموت الجميل، لأنه موت أنثوي، ناجم عن إعجاب شديد وصل إلى درجة الوله في مرحلة أولى، ثم إلى مرحلة القتل نشوةً في مرحلة نهائية

في الطريق إليك/ مُسُوحٌ .. جوعٌ .. ضنكٌ .. اشتياقٌ فَرِحٌ/ يحمل الأحمالَ، أسرٌ لامتناه أنْت وليس/ من حديد، خيولٌ والسيطرةَ قلاداتٌ ونهودٌ/ ... لك/تسبّحُ العروق، لك حشودُ الشهوات،/ فيالق الشوقِ، سبحانك .. ورديةٌ،/ متلظية، لاهثةٌ، ضبابٌ دافئ يدخلُ/ الفراشَ جيش طمأنينة ونسيان، ووجهي/ المرآة الغائمة/ حين تضطرب السماوات »

فالمقطع يصور حالة النشوة التي يبعثها الجسد الأنثوي، عبر الاحتفاء بالتفصيلات والحميميات التي يبثها، ولكنه يبدأ بداية طريفة طقسية تضفي القدسية على هذا الجسد عبر استعارة المصطلح الصوفي (الدراويش) ولكنّ الحالة المتقمصة من حالة الصوفيين في دورانهم لتحقيق حالة التوحّد، ستصبح في النص حالة توحّد، ولكنه مع الجسد الأنثوي، عبر طقس احتفائي، ثم تأتي تفصيلات الاحتفاء بالجسد، تتمثل بإنعاش الوقت/الزمن، وإضفاء حالة من الجمال عليه (تزاحمين حشود الندى والرياح) وإذا كانت إشراقة هذا الجسد (ثلج) كما ورد في عبارة سابقة، فإن الإطلالة هنا هي (فوح من قتل)، ثم يتابع توظيف الطقوس الدينية في الاحتفاء بالجسد الأنثوي، عبر جعل التوحد مع هذا الجسد بحاجة إلى (مسوح .. جوع .. ضنك ...) وعبر إضفاء نوع من القداسة عليه (لك تسبّح العروق، لك حشود الشهوات ..)، فالشهوة المتحصلة من هذا الجسد باتت تسبيحا، والشهوات باتت حشوداً للدلالة على كثرتها والشوق بات فيلقاً للدلالة على كثرته وعظمته، والطمأنينة الناجمة عن اقتناص الشهوة وتحقيقها صارت ضباباً دافئاً، وجيش طمأنينة، ثم تأتي النهاية بتدخل الطرف الآخر (الرجل) لينهي حالة النشوة بصورة لا تخلو من طرافة تجعل من التقاء الجسدين في نهاية الفعل الجنسي أشبه باضطراب السماوات.

لاشك أن الشاعر باستخدامه قصيدة النثر في تقديم مقولتي



الأنوثة/الشهوة، أعطى لنفسه حرية في الانتقال والسرد، ولكن مع المحافظة على الإمكانات التعبيرية العالية التي تؤكد أن الشعر في النهاية هو صناعة لغوية قائمة على قدرات هائلة يجب أن يتمتع بها الشاعر، لعلّ في مقدمتها الوعي الفني بالنمط المراد الكتابة به. وقد استطاع الشاعر حماده أن يستثمر الكثير من التقنيّات التعبيرية في تجسد مقولة الأنوثة، أهمها الفهم العميق للأسطورة، الذي مكّنه من إنتاج أسطورته هو، المتمثلة بـ الأنثى/اللغة، الأنثى/اللانهائية، اللامحدودة، الأنثى/الشهوة. وهذه الدلالات يمكن الوقوف عندها، إذا ماقرأنا قصيدة النثر الثانية (أنت-٢-) التي قامت على الاحتفاء بالأنثى/الجَمَال، التي تذكر بالآلهة في الأساطير القديمة، عبر قدراتها الكبيرة، وتحوّلاتها، وهنا يحضر الجَمَال بكل أبعاده مجسّداً بالأنثى، وتختفي دلالة الشهوة التي وردت في النص السابق، يفتتح النص بقوله:

« للمجد تبعثنه في أجيال ذاكرتي، للحسن/لا يضاهيه ضوءٌ ولا يجاريه نسيمٌ،/ للرِّقة موزّعة على الحدائق ومصانع/الأريج،/ للخضرة فيكِ نشرتِهَا على المروج وأكسَرْتِ/ فيها المياه، لعذب ذبولي عليك وإزهارك/ فيّ.../ للبروق تنيرك لأرى، والرعود تضجُّ/ لإيقاظ غفلتي عنك، للأنهار تجري/ لك، والأمطار تهطل لتعميدي، لكلِّ/ ما أوتيت من تفجُّر وأمانٍ/ أرفعُ ابتهال الحبِّ/ محفوفاً بالجنون »

أول ما يلفت الانتباه في هذا الاحتفاء الأنثوي الأسطوري، هو البنية اللغوية المعتمدة فيه، التي تقدم الدلالة في إطار تشويقي قائم على التعداد الجمالي للمزايا التي تتمتع بها الأنثى، فبدايات الجُمَل اللغوية المشكّلة لهذا المقطع، كلها تبدأ بالجار والمجرور، المرتبط دلالياً بالفعل الذي يتعلق به، ومن هنا فالشاعر يقدّم لنا في بداية كل جملة وتشكيل دلالي جاراً ومجروراً دون أن يذكر الفعل المتعلق به ((للمجد، للرقة، للخضرة، لرعشةِ

مقولة الأنوثة في تجربة الشاعر صقر عليشي، تبرز من خلال حضورها بقوة كقيمة جمالية وفنية

لحكمة، لإقفالك، للضباب، للبروق، لإيقاظ، للأنهار، لك، لكل،...) ويتبع كل شبه جملة منها بتفرعات دلالية، تصبح الأنثى فيها مركز الدلالة، ثم يأتي في ختام المقطع الفعل (أرفعُ) الذي ترتبط به كل تلك المجرورات، وهنا يبرز التمجيد والتبجيل لتلك الأنثى التي تستحق كل ذلك، وتستحق على حد تعبير الشاعر، أن نرفع ابتهال الحبِّ إليها محفوفاً بالجنون. ويمكن توضيح الدلالات المتصاحبة مع الأنثى/الأسطورة بالشكل الآتي:

- الأنثى/الأسطورة : (المجد +الحسن+الخضرة+الرقّة+العذوبة+ رعشة الطيف+الحكمة +الإقفال على الشوق+ التفتّح على العشق+يغطيها الضباب والسحاب+ تنيرها البروق+ الأنهار تجري لها.
- تلك الدلالات تؤدي إلى أرفعُ (الشاعر) ابتهال الحبِّ محفوفاً بالجنون

ثم يتابع الشاعر في المقطع الثاني الاحتفاء الأسطوري بالأنثى، وذلك عبر اعتماد الأسلوب الفخم في الخطاب، المدجج بالعبارات القوية الفخمة، وهو الأسلوب نفسه الذي اعتمده الشاعر في القصيدة الأولى (أنت-١-)، ويمكن أن نلحظ ذلك من خلال المثال الآتي، ففي القصيدة الأولى الطريق إلى الأنثى محفوف بـ (مسوح.. ضنك.. جوع.. أسرٌ.. خيولٌ..) معتمداً على أسلوب السرد التعدادي، أي الذي يعدد فيه الأبعاد الأسطورية المضفاة على الأنثى، الأسلوب ذاته نجده في القصيدة الثانية، عندما قال:

" .... وسمِّيعتُك سباعٌ/ ووعول .. جبابرةٌ وأطفال .. قادةٌ/ ومجانين ../ جبالٌ وسنديان ... "

كما يدجج الشاعر معانيه هناك بالعبارات الفخمة من مثل (فيالق الشوق، جيش طمأنينة ونسيان..) يعتمد الأسلوبية نفسها هنا، فيستخدم عبارات لاتخلو من طرافة وفخامة من مثل (قبائل الأمل، جحافل الفتن ...)، وهذه العبارات تخدّم المقولة التي يقدّمها الشاعر عبر تجسيد أسلوب المبالغة في الاحتفاء بالأنوثة. يضاف إلى ذلك زخم هائل من الصور، فالأنثى هنا مسيجة بالعشق، ومزنرة بالأحلام، والحنين يكرج إليها، وتختبئ في الأغصان، وتحضر في النبيذ، ... ويجيد الشاعر في توليد الصور المبتكرة في تجسيد الحالة، كما نلحظ في قوله:

" جسدي حَطَبٌ لصقيع يديكِ "

فلا تخفى الحميمية، والتصويرية العالية التي تقدمها الصورة، عبر العزف على ثنائية الحرارة/البرودة (الصقيع)، فحرارة الجسد تغدو حطباً لصقيع يد الأنثى، في لقطة توحي بحرفية في التقاط الصورة.

وأخيراً تبقى الإشارة إلى أن مقولة الأنثى/الأسطورة، تحضر في قصائد أخرى مثل (ضد الموت) و(حبيبتي) و(العطر)، من قصائد التفعيلة الموجودة بين دفتي قصيدتي النثر في مفتتح المجموعة وخاتمتها. وهي كلها تشير إلى شاعر امتلك أدواته الفنية التي تجعل تجربته تحلق خارج السرب في فلك إبداعي يتمتع بنكهة خاصة.

أما مقولة الأنوثة في تجربة الشاعر صقر عليشي، فتبرز من خلال حضورها بقوة كقيمة جمالية وفنية في هذا الشعر، وأهميتها من أنها تعزز فكرة الأنوثة في كل ما هو جميل ابتداءً بالمرأة، و انتهاءً بالقصيدة، ومروراً بالطبيعة بمفرداتها المختلفة،

ومـن هـنـا فـالأنـوثـة فـي شـعـر صـقـر ذات أوجـه جـمـالـيـة مـتـعـددة، فهي مرتبطة بالجمال والأسـطـورة والفن واللذة... ويمكن الوقوف عند تجليات الأنوثة وجمالياتها من خلال الأنوثة /الأسطورة، وهنا ينحو الشاعر نحو تجسيد الأنـوثـة المكتملة مـن خـلال إضفاء كل الصفات الجمالية الممكنة وغير الممكنة على الأنوثة مجسدة بالمرأة، ويمكن أن نأخذ مثالاً على ذلك قصيدة (أليسا) من مجموعة "قليل مـن الوجد" الـتـي يفتتحها الشاعر بقوله:

"حضورٌ يشنّ علينا الذهب

حضورٌ يهزُّ القصيدة من جذعها

حضورٌ

كما الريح تدخل حقل القصب"

فالاحتفاء بحضور الأنثى الجميل الذي يضفي جمالاً وألقاً من ناحية، والـذي يقرع أجراس الحبر في قلب الـقـصـيـدة، أي الـحـضـور المـحـرّض على الكتابة، كل ذلـك مقترن بتلك الأنثى التي يشن حضورها الذهب. وهـذه اللفظة (الذهب) هـي استعارة جميلة عـن صـفـات جـمـالـيـة تتمتع بها تلك المرأة، تتمثل تلك الاستعارة باستبدال اللفظ الصريح لون الشَّعْرْ أو البشرة بلفظة الذهب، وهـي صـورة توحي بـحـس إبـداعـي مـرهـف. ثم تتحوّل الأنوثةُ /المرأة المتمثلة بالاسم (أليسا) إلـى بـؤرة دلالـيـة تشعّ منها دلالات كثيرة تضفي على التصوير، وعلى الأنثى بعداً أسطورياً من خلال إضفاء صفات وأفعال ممكنة وغير ممكنة عليها، وهذا ما يُمكن توضيحه على النحو الآتي :

الأنوثة/ أليسا(مركز الدلالة) تقدم الدلالات الآتية:- علمت الينابيع

- **تجيء على ظهر أسطورة**
- **يشن حضورها الذهب**
- **لها ضلعها في السماوات**
- **تريك اليقين**
- **علمت الينابيع**
- **تريك ما غمضا**
- **لها باعها في الحرير**
- **قام الشجر إليها**
- **تريك السماء**
- **المدى يتحدث عن رحابتها**
- **تريك الضياء**
- **تريك السماء**
- **الندى يتحدث معها**

فإضفاء أبعاد أسطورية على الأنثى هنا يتمثل بالحقل الدلالي الدال على أفعال متنوعة تقوم بها تلك الأنثى الأسـطـورة: (يَشُـنُّ حضورها، تريك (سـت مـرات)، تشيد، تفسح،...) ثم يأتي الحقل الـدلالي الـدال على قدرتها وتأثيرها في الأشياء المحيطة، فالندى والمدى يتحدثان عنها، والشجر قام إليها، ولها طلعة لا هـوادة فيها، ولـهـا بابها فـي الـحـريـر، تجـيء على ظهر أسـطـورة، وتعلم الـنـبـع مـا لا ليس يعلم... الخ ثم تأتي الأسطرة الممزوجة بنزوع صوفي عبر الرحلة فـي ذاك الجـمـال لكشف أسـرار‌ه، وهـذا ما يبدو في المقطع الثاني من النص الذي يقول في جملته من رحلة الكشف:

«... مثلاً

هذه لوحةٌ ثانيةٌ

تعال ومُرّ معي في المعاني قليلاً

لنقبس بعض الهُدى

فهذا الجمال العميم

أفكارها اعتقدا

وهذا الصراط القويم

بفضل يديها اهتدى

وهذا الرخام الرخيم

هي حيّتْ به المشهدا»

إضـفـاء أبـعـاد أسطورية على الأنثى هنا يتمثل بالحقل الدلالي الدال على أفعال متنوعة تقوم بـهـا تـلـك الأنـثـى

وتستكمل هذه المعاني الأسطورية، بـإعـطـائـهـا فضلـهـا فـي الجـمـال، والاعـتـراف بـهـذا الـفـضـل الـذي لا يُنكر، وهذا ما عبّر عنه الشاعر عبر إظهار فضلها الجمالي على الجمال، والغزال، والنشيد بأسلوب خبري، ثم باعتماد تقنية الاستفهام التقريري الـذي يحمل إجابته فيه دون انتظار للجواب من الآخر يقول:

«إضافتها في الجمال

تُرى من بعيد

إضافتها في الغزال

تركض فوق سفوح النشيد

على أي وادٍ جميلٌ

لا تطلّ لها قامة وافيةٌ؟

على أيِّ بحرٍ طويلٌ

ليستْ منارتها عاليةٌ ؟»

ثم يأتي ربط القداسة بالأسطورة، عبر إضفاء قداسة معينة على لحظة الارتباط بالأنثى، وهنا يعتمد الشاعر على التناص مع الأسلوب القرآني وهذا ما يتضح في قوله:

«سلام على لحظة أوثقتني بها

سـلامٌ عليها تـؤكّـد فـي كـل يـومٍ لنا قلبها

سلامٌ عليها تواصل أشجارها

سلامٌ عليها تواصل أقمارها

سلامٌ عليها

أتمّت عَليَّ نعومتها

وأرخت على ماءِ روحي صفصافها...»

فتكرار لفظة (سـلام) مـع تفرّع الـدلالات الـتـي تـرتـبـط بـهـا فـي كل مـرة هـو نـوع مـن تأكيد لهذا النزوع الأسـطـوري المـرتـبـط بـالأنـوثـة، وهـو نوع من إعطاء الأنوثة قدرات جمالية فائقة عبر فعلي (أتمت، أرخت) فهي تمتلك قـدرة عـلـى إتمـام الـنـعـومـة، وقدرة على أن ترخي صفصافها على ماء الروح... إلخ، وبذلك تبلغ أسطرة الأنوثة الذروة.

٣- بين الأسطرة والتفاصيل (إبرهيم الزيدي أنموذجاً)

بقي أن نشير إلى نمط يمزج بين





الأسطرة والعناية بالتفاصيل وهذا ما نجده في شعر الشاعر إبراهيم الزيدي، الذي تسيطر النزعة الرومانسية على أغلب شعره وهي من الرومانسية التي تحاول مزج الحلمي بالواقعي في تعاملها مع الأنوثة كقيمة فنية عليا، ومع المرأة الحبيبة كقيمة واقعية، وهذا ما يمكن التوقف عند مثال عليه من مجموعة(ثم ليلى) التي لا يخفي عنوانها الانحياز الضمني من الشاعر إلى الأنوثة كمحرض إبداعي، يقول في قصيدة(بين الهواتف والبريد):

«لقريك البعيد/
لصوتك المشتقّ من حلم المسافة والنشيدْ
لموعد..
لا كالمواعيد التي..
أو قبلة مكتومة الأنفاس/
تخطر عنوة
تستلّ آهات الوصال وترتمي
بين الهواتف والبريد!!
لضحكة تجترني/
تمشي إلى مخّ العظام..
فترتوي روحي وأبعث من جديد»

فالأسطرة آتية من دلالات القرب والبعد الذي تضفيه الأنوثة في نفس الشاعر ومن الصوت المشتق من الحلم وهذا ما ينقل الواقعي إلى الحلمي والمشتهى، ثم عبر تمكين الأنوثة من قدرات عجيبة على بعث الروح إلى الحياة من جديد، وبذلك نلحظ أن الاحتفاء بالأنوثة يبلغ ذروته، ثم في المقاطع اللاحقة سيضفي الشاعر أبعاداً جمالية على أنثاه عبر الارتكاز على الفعل النواة(طلي) كما نلحظ في قوله:

«(طلي)
على الليل المهيمن نجمة وردية القسمات
تومض من جديد
(طلي)
على جرف الفرات/
فإنه يشكو اليباس
ويرتجي صوتاً يعلّ صبابة العشاق/
مدّ ظلاله زمناً تأرجح/
بين: ترفض .. أو تريدُ »

فالمزج بين الحلمي والواقعي يتمثل بقدرات الأنوثة/ النجمة على الايماض، وبين ذات الشاعر التي اندغمت مع الفرات، متأرجحة على قلق بانتظار قرار المحبوبة بالوصال. هذا القرار الذي يشتت ذات الشاعر بين الرفض أو القبول، الرفض المرادف للموات، والقبول المرادف للحياة.

٤- رؤية مقارنة:

يمكن أن نسجل أخيراً الملاحظات الآتية على خطاب الحب عند الشاعرات والشعراء:

١- أنسنة الخطاب عند الشاعرات بجنوحه نحو الواقع الثقافي، أو بجنوحه نحو التفصيلات الخالية من العمق عند الشاعرات والشعراء، أسهم في كثير من النماذج في ضعف هذا الخطاب وتخليه عن عناصره الفنية. في حين أن حلمية الخطاب وجنوحه نحو الأسطرة يسهم في رفع القيمة الفنية، دون أن يعني ذلك الانحياز إلى نمط على حساب نمط، مادام الرائز فني بالدرجة الأولى.

٢- غنى خطاب الأنوثة بقيم متعددة تحويلية وطقسية وقداسة وحلم وأمومة وخصب، في حين توقفت مقولة الرجولة/ الحبيب، عند أسيقة العتاب واللوم والتقريع، أو المشارك التقليدي في صنع علاقة الحب(طرف مكمل).

٣- عجز خطاب الحب المقدم من الشاعرات، على خلق حراك شعري مختلف في حركة الشعر السوري، نتيجة عدم قدرته على صنع تحول جديد في هذا النمط مما أبقاه في سياق الخطاب التابع فنياً، الذي لا يخرج عن سياق العادي والمألوف. ولا شك أن النقد أسهم في تعزيز ذلك عبر خطاب مجامل لم يطرح القضايا الفنية بجرأة وهذا ما يمكن ملاحظته في المقدمات النقدية التي قدمت العديد من المجموعات المدروسة، هذا دون أن نغفل عوامل أخرى مهمة كالحرية، والإرث الشعري الذكوري، والبنية الثقافية والفكرية والاقتصادية للمجتمع الحامل للعملية الإبداعية، وهي أمور بحاجة إلى وقفات مستفيضة.

*ناقد وأكاديمي سوري
Hael73@yahoo.com



في مسرحيته As You Like It يقول شكسبير:

«The truest poetry is the most feigning»

ودار في ذهني السؤال الآتي: (من أين أتى شكسبير بهذه المقولة ؟) فالنقد العربي سبقه تاريخيا في القول (أعذبُ الشعر أكذبه) والنقد العربي القديم أيضاً أدخل تعديلاً أخلاقياً لاحقاً على تلك المقولة فقال: (أعذبُ الشعر أصدقه) أو (أجود الشعر أكذبه) حسب الآمدي حتى إن الشاعر العربي قال ((وإنّ أحسن بيت أنت قائله /بيت يقال إذا أنشدته صدقا)).

يهمنا هنا المقولتان الأوليان، العربية (أعذب الشعر أكذبه) والشكسبيرية (أصدق الشعر أكذبه) فهما يصدران عن رؤيا نقدية بلاغية واحدة. وبما أن المقولة العربية سبقت شكسبير تاريخيا فإن الاحتمال الظاهري المنطقي أن يكون شكسبير تأثر بالمقولة العربية فكررّها إعجابا بها. والاحتمال الآخر أن شكسبير لم يطّلع البتة على المقولة العربية وإنما جاءت مسرحيته نوعا من توارد الخواطر أو ما يسميه النقد القديم وقوع الحافر على الحافر وما يسميه النقد الجديد (التّناص). والاحتمال الثالث هو أن أساس المقولة ليس عربيا ولا شكسبيريا إنما استوردها النقد القديم من ترجماته اليونانية، ووقف عليها شكسبير خلال قراءته للإرث الأدبي اليوناني كذلك. فالأمر محض مصادفة حين كان العرب سباقين غلى الوقوف على تلك المقولة وانتحالها، ولما جاء شكسبير لاحقا أعجبته فاستعادها دون أن يعلم أن النقد العربي القديم انتحلها قبله.

تلك احتمالات ثلاثة لا يمكن الاطمئنان إلى أحدها، إنما يمكن الاطمئنان إلى أهميتها في سيرورة النقد الأدبي للشعر في العالم كله، فمن المتفق عليه أن طبيعة الشعر مراوغة ختالة قائمة على المفارقة والانزياح أوما يمكن أن نسميه ((الكذب الفني)) واستحضار الحقيقة بالوهم، لأن الشعر ليس تصويرا فوتوغرافيا إنما اختراقات مجازية تلعب فيها بسالة اللغة وخفتها دور البطولة، فتأخذ المعنى أو الصورة إلى مطارح الغرابة والانفعال الوجودي ومساقط النور.

وبذلك يكون الوصف الحقائقي في الشعر مرفوضا لأنه يؤدي إلى صدق موضوعي ترفضه طبيعة الشعر التي تشتغل على الكذب الفني، فكلما كان الشعر كاذبا فنيا كان صادقا إبداعيا فالصدق الإبداعي يختلف عن الصدق الوصفي النقلي، ذلك أن مهمة الشعر أن تعيد اكتشاف العالم بالوهم والجنون والكذب وسائر أدوات الانحراف المعماري في بنية اللغة والمعنى والصورة، ومن هنا ظل الخطاب الشعري عاليا على كل الفنون الأدبية الأخرى.

وببساطة فإن الإنسان العادي لا يقبل من الشاعر أن يفتخر بنفسه نثرا في حين يتقبل زهو الشاعر وغروره ومبالغاته إذا قدمها شعرا لأن المتلقي العادي يدرك بالفطرة أن ملعب الشعر في الخيال واللاحقيقة هناك حيث متعة اختراق التعبير المألوف وعذوبة الكذب الإبداعي المنتصر للجميل وليس للأخلاقي والنافع.

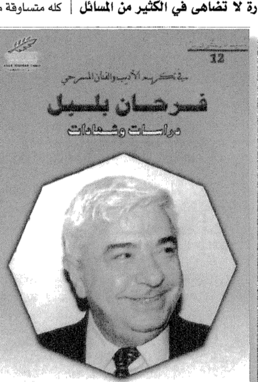
* شاعر وأكاديمي أردني
Mana1951@yahoo.com

المسرحي فرحان بلبل لمجلة عمان:

فرقة المسرح العمالي تنغمس في معالجة أخطر قضايانا الوطنية والاجتماعية والقومية

نضال بشارة *

لا يزال المسرحي السوري فرحان بلبل الذي خاض في مجال الكتابة والبحث والنقد والإعداد والإخراج، والتدريس في المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق، وساهم بتأسيس فرقة المسرح العمالي بحمص التي يديرها منذ ٣٥ سنة، وشارك في لجان تحكيم عدة مهرجانات مسرحية عربية ومحلية، لا يزال لآرائه نضارة لا تضاهى في الكثير من المسائل المسرحية. التقت به « عمان » واستعادت معه محطات من حياة أقدم فرقة هواة مسرحية في سوريا، كما توقفت عند مفاصل هامة من تجربته التي أصدر خلالها عدة كتب نقدية ونصوص مسرحية، أخذت مكاناً لائقاً بها في حركة المسرح العربي:



• ما الذي تختزله فرقة المسرح العمالي من خلال عروضها، من تاريخ الحركة المسرحية المعاصرة؟

– لا شك أن لكل فنان أو أديب أو فريق مسرحي عمل معاً وقتاً طويلاً، سمات خاصةً به يمكن للناقد أن يستخلصها من متابعة أعماله الإبداعية في ميدانه. وهي سمات تجعله مختلفاً عن غيره. لكن مما لاشك فيه أيضاً، أن كل واحد من هؤلاء يشترك مع أبناء جيله في خصائص وملامح لا بد أن يطبعه العصر بطوابعها. فإذا وقفنا عند هذا الجانب الثاني، وجدنا أن فرقة المسرح العمالي بحمص نموذج حي عن تاريخ المسرح السوري والعربي منذ منتصف ستينات القرن العشرين حتى بداية العقد الأول من القرن الحادي والعشرين. فقد ولدت على شكل تجمع مسرحي في نهاية الستينات حين كان المسرح السوري يخط لنفسه درباً جديدة في أسلوب الأداء المسرحي وفي معالجة موضوعات الحياة. فتلمّست الفرقة معه هذه الدرب وهي تقدم عناصر التجديد فيه، وتنغمس في معالجة أخطر قضاياه الوطنية والاجتماعية والقومية. ولم تلبث أن قوي عودها منذ بداية السبعينات مع قوة عود المسرح السوري والعربي. فكانت نشيداً عالي النبرة للحرية والكرامة الوطنية والدفاع عن الاشتراكية. وقدمت جميع عناصر التجديد في بناء الممثل والعرض المسرحي. وقدمت مفهومها الخاص بها في ميدان تأصيل المسرح العربي. وتناولت نصوصاً لكاتبها وللكتاب السوريين والعرب والأجانب من وجهة النظر هذه. فكانت في ذلك كله متساوقة مع حركة المسرح العربي.

• جماهيرية طاغية

– بماذا اختلفت الفرقة عن حركة المسرح العربي؟

غايرت هذه الحركة في أمرين كانا مثار خلاف شديد عصف به النقد المسرحي وانقسم الناس والنقد حولهما انقساماً واضحاً عنيفاً. أولهما أن توجهها الاشتراكي كان واضحاً صريحاً لا لبس فيه. فاعتبرها الناس والنقاد نموذجاً عن (الواقعية الاشتراكية) بحسناتها وسيئاتها مع أنني لم أحاول أن أنهج أعراف الواقعية الاشتراكية يومذاك.



بل كنت أحاول أن نضع يدنا على جوهر الصراع الاجتماعي في سورية وفي الوطن العربي سواء تطابق ذلك مع مفهوم الواقعية الاشتراكية أم لا. ولأن هذا المذهب الفني الذي وصفنا به كان له مؤيدوه ومعارضوه، فقد لقيت الفرقة تأييداً كاسحاً من جهة، ولقيت هجوماً كاسحاً من جهة أخرى. وزادت حدة التأييد والهجوم حين خطت الفرقة نحو إبراز المرأة عنصراً فاعلاً في المجتمع. وهذا الجانب تكاد الفرقة تتفرَّد به في أكثر أقطار الوطن العربي. فالمرأة عند أكثر الكتاب وفي أكثر العروض المسرحية إما مسكينة مظلومة لا شأن لها في عملية التغيير الاجتماعي، وإما هي شريرة. أما في فرقتنا فقد أعطيناها دوراً في عملية البناء والتغيير. ثم زادت حدة التأييد والهجوم إلى منطقة القسوة حين جعلت (العامل) بطلاً تراجيدياً على خشبة المسرح. وكان وضع العامل بطلاً تراجيدياً - أي بطلاً اجتماعياً - يحدث أول مرة في تاريخ المسرح العربي ومن المرات القليلة جداً في مجمل نتاج الأدب العربي.

وثانيهما أن الفرقة تمتعت بجماهيرية طاغية لم تعرف الفرق المسرحية الأخرى مثله. وكان ذلك تطبيقاً فعالاً للحلم المسرحي العربي الذي برز في تلك المرحلة وهو (التواصل الواسع مع الجمهور). ولكن هذه الجماهيرية جرَّت أيضاً تأييداً كاسحاً وهجوماً كاسحاً أيضاً. أما المؤيدون فقد وجدوا أن الفرقة هي التي حققت المعادلة الصعبة في التوفيق بين جدية العمل المسرحي وبين جماهيريته الواسعة. وأما المهاجمون فقد اتهموا الفرقة بأن هذه الجماهيرية مؤذية لأنها وليدة (تبسيط) العمل المسرحي من ناحية، وتعتمد على(الميلودراما) من ناحية ثانية.

وكائناً ما كان الأمر بين المؤيد والمهاجم فإن ذلك تحقق في فترة النهوض المسرحي العربي حين كان المسرح يحقق أعظم منجزاته الإبداعية، وحين كان جزءاً هاماً وخطيراً من النشاط الثقافي والفكري للمجتمع العربي.

• هل لك أن توضح لنا منذ متى بدأ المسرح يفقد دوره، وتجليات التحول بعامة وعند فرقتكم بخاصة؟

- المسرح السوري والعربي بدأ يفقد دوره هذا بالتدريج منذ منتصف ثمانينات القرن العشرين. وبدأ يأخذ أشكالاً جديدة في الفن، كما بدأ يعالج موضوعات مختلفة. وهذا التحول التدريجي البطيء والحاسم في آن معاً نجده عند الفرقة. صحيح أنها لم تغير أهدافها الفكرية ولن تغيرها. لكنها بدأت تضعها في أسلوب جديد. فلما حدث التغير الكبير في الأداء المسرحي منذ بداية التسعينات، بدأت الفرقة تسعى - في فشل مرة ونجاح مرة أخرى - إلى تجديد أساليبها حتى تظل مواكبة لمسيرة المسرح السوري والعربي. لكن شيئاً واحداً لم تستطع مجاراة هذا المسرح فيه ولا تنوي أن تجاريه فيه. وهو أنها ظلت تعالج هموم الوطن العربي الكبرى وتدعو إلى الاشتراكية دعوة صريحة واضحة لم تتغير ولن تتغير وإن تغيرت أساليبها. ولأن المسرح العربي اليوم تخلى عن معالجة هذه الهموم الكبرى هجراناً مبيناً واضحاً صريحاً، فقد بدت فرقتنا وكأنها تغني وحدها خارج السرب، وتتحو وحدها نحواً صار الكثيرون يتبرأون منه. ولأن المسرح العربي أخذ يهتم بالشكل اهتماماً كبيراً على حساب المضمون، فقد ظهرت الفرقة مختلفة عن حركة المسرح العربي في اهتماماتها الفنية. وأنا أعترف بذلك. ولكننا ننوي أن نظل عند مواقفنا الفكرية نفسها وأن نغير تعاملنا مع الأشكال الفنية في الوقت نفسه.

كما تفردت الفرقة أيضاً بأنها كانت رائدة في ميدان مسرح الطفل. فمنذ عام ١٩٧٩ بدأت تتوجه إلى الأطفال. وقدمت خلال أكثر من خمسة عشر عاماً عدداً من مسرحيات الأطفال القائمة على (الدراما) بكل ما تحفل به من صراع وبناء شخصيات وحبكة. أي أن الفرقة وضعت أصول فن التأليف والعرض المسرحيين أمام الأطفال. وترافق ذلك مع موجة الاهتمام بمسرح الطفل في سورية. ألا يمكن القول بعد هذا، إن متابعة أعمال فرقة المسرح العمالي بحمص طوال خمسة وثلاثين عاماً، تعطينا صورة واضحة عن تطور









المسرح السوري والعربي؟ أظن أن ذلك ممكن لأنها استمرت على نشاطها المسرحي منذ فترة النهوض إلى فترة التغير ولا أقول التراجع والسقوط.

• هذه (الميلودراما) التي أُخذت على عروضكم، هي سمة حقيقية لنصوصك و لعروضكم. فلماذا هذا الاتجاه؟ ما هي أسبابك؟

– هذا سؤال يدعونا إلى تدقيق مصطلح (الميلودراما) قبل الإجابة عليه. فالميلودراما في المسرح تعني أن يتوتر الموقف المسرحي وتُثار عواطف المتفرج دون تصاعد درامي وبشكل قفزة في الحدث بغية استدرار دموعه أو ضحكاته. وهذا أمر لم أفعله أبداً في نصوصي ولم أمارسه في العروض المسرحية. وما أفعله هو توتير المواقف المسرحية وإثارة عواطف المتفرجين بتصاعد درامي أصل به إلى ذروته. وأنا أعتبر هذا النوع من الإثارة العاطفية ملحَ المسرح وأمتعَ جزء فيه. فهو الذي يوصل الفكرة ويغرسها في قلوب المتفرجين. وهو سلاح استخدمه المسرح طول عمره. ولو رجعنا إلى كبريات المسرحيات عبر التاريخ لوجدنا (الذروة المسرحية) دائماً مشحونة بالعاطفة والإثارة بحيث تمسك بأنفاس القارئ للنص أو المشاهد للعرض المسرحي. فماذا تقول عن الجثث التي يُنهي بها شكسبير مسرحياته مثلاً؟ وماذا تقول عن لحظة إمساك روميو بقارورة السم ليشربها لأن جولييت ميتة في حين أنها نائمة؟ وقد يضيق المجال عن ذكر عشرات الشواهد على هذه اللحظات المتوترة الفائقة المتعة في المسرح. وقد أدركت سر المسرح في الإمساك بأنفاس المتفرج أو القارئ منذ بداية عملي في المسرح. وأنا أبني النص والعرض على قاعدة أساسية هي (إذا مل القارئ من قراءة المسرحية فهي ضعيفة. وإذا نظر المتفرج إلى ساعته خلال العرض فهو ضعيف). والمعروف عن عروض فرقة المسرح العمالي أنها تُمسك بخناق المتفرج طوال مدة العرض بحيث يتنفس بارتياح عندما ينتهي العرض. فإذا سميت ذلك (ميلودراما) فأنت تسعدني كثيراً.

تردد الشرفاء

• هل يمكن أن نسترجع معاً أهم عروض الفرقة على المستويين الفكري والفني؟

– في تاريخ الفرقة عدد من الأعمال المسرحية التي تركت صدىً كبيراً في طول سورية وعرضها. منها (مأساة الحلاج) تأليف صلاح عبد الصبور وهي أول عمل للفرقة. فهذه المسرحية لم تكن شعرية فحسب، بل هي من الشعر الحديث الذي يشكو المثقفون من غموضه ويضيقون بهذا الغموض في أمسية شعرية يحضرها عدد قليل من الناس. فكيف إذا كان هذا الشعر حواراً لمسرحية؟ وكيف إذا أردت أن تكون هذه المسرحية جماهيرية يحضرها من الناس فئات واسعة قد لا تتمتع بثقافة كبيرة؟ وكيف إذا كانت أغلبية هذا الجمهور تنفر من الشعر الحديث وما تزال متعلقة بالشعر الكلاسيكي القديم؟ ومع ذلك فقد حولها أداؤنا المسرحي لها إلى عمل جماهيري واسع الانتشار. وقدم العرض المسرحي فكرة ما تزال صحيحة وفاضحة وهي أن تردد الشرفاء في الإقدام على الفعل يسمح لخصومهم أن ينقضوا عليهم ويهزموهم .

ومنها أيضاً (الممثلون يتراشقون الحجارة) التي لقيت إقبالاً شديداً خاصة وأنها تتناول حدثاً تاريخياً شهيراً هو هجوم أبرهة الحبشي على مكة عام الفيل. وتناولت هذا الحدث التاريخي بصورة تباين موقف المتفرجين منها مباينة شديدة. ومنها (لا تنظر من ثقب الباب) و(العشاق لا يفشلون). وهما العملان اللذان قدما العامل بطلاً مسرحياً وأثارا في النقد موجة عاصفة من التأييد أو الهجوم. ومنها (جوهر القضية) و(الجمجمة) لناظم حكمت. و(القرى تصعد إلى القمر) و (لا ترهب حد السيف). ومنها أيضاً (الملك هو الملك) و(قصيدة متوحشة)

المأخوذة عن مسرحية (ثمن الحرية) لعمانوئيل روبلس. ومنها (تأخرت يا صديقي) المأخوذة عن مسرحية (انسوا هيروسترات) للكاتب الروسي غريغوري غورين. و(لكل عالم هفوة) تأليف الكاتب الروسي أوستروفسكي. و(الجرة المحطمة) للكاتب الألماني فون كلايست. إن هذه المسرحيات عالجت أهم قضايا الأمة العربية سواء كانت لكتاب عرب أم لكتاب أجانب. فإذا كان النص لكاتب أجنبي كنا نقوم فيه بإعداد يحافظ على بنيته الأصلية ويجعله في الوقت نفسه كأنه ابن البيئة العربية.

● أعدت عرض مسرحية (الممثلون يتراشقون الحجارة) عام ١٩٩٨ بمناسبة احتفال الفرقة بعيد ميلادها الخامس والعشرين، وقد جاء العرض وافراً بالحيوية، وتوفر له ذلك من خلال تقديمك المستوى التاريخي بالعربية الفصحى والمستوى الواقعي بالعامية. والسؤال هل حاملها الفكري الطازج هو سبب استعادتها؟ وهل تفكر باستعادة مسرحية أخرى؟ ما هي؟ وما أسبابك؟

– هذه المسرحية صارت من كلاسيكيات المسرح العربي. وقد وقف النقاد في الوطن العربي عندها وقفة طويلة. وكثير من الناس حتى اليوم يطلبون إعادة عرضها. وسبب إعادتها عام ١٩٩٨ أنها كانت معبرة عن الواقع العربي الذي بدأ يميل نحو التذلل للعدو الذي أصبح متعدد الأسماء في هذه الأيام. فهو اقتصادي داخلي يقوم المستغلون فيه بنهب ثروات المواطن العربي. ومصالح الناهبين مترابطة ترابطاً عضوياً بمصالح العدو الخارجي. وبما أن هذه المسرحية تعالج الأمرين معاً، فإنها اليوم تبدو ملائمة للظروف العربية العامة. وأذكر أنه في عام ١٩٩٥ كنت في مصر لتكريمي. وعلمت أن هناك فكرة لإقامة مهرجان عربي يشرف عليه السيد أحمد حمروش المعروف بمواقفه الوطنية. وحينما زرته لأسأله عن المهرجان فاجأني بأن طلب مني المشاركة فيه وتقديم مسرحية (الممثلون يتراشقون الحجارة). وودعني إلى الباب الخارجي وهو يقول لي بلهجته المصرية الجميلة: أنا عايز المسرحية ده. عايزها. هاتها لي). لكننا لم نستطع السفر إلى ذلك المهرجان لأسباب لا داعي لذكرها.

ومن المسرحيات التي نفكر بإعادة تقديمها (لا ترهب حد السيف). والطريف في الأمر أن الجيل الشاب في الفرقة هو الذي يلح علي بإعادة تقديمها.

إيقاف العرض

● لا أزال أتذكر تلك العبارات التي كُتبت على جدران صالة العرض أثناء عرض مسرحية (جوهر القضية) العام ١٩٧٦ ليقرأها المشاهد قبل بدء العرض. لقد كتبتم: «أخي المواطن لا تغضب من البيروقراطي بل اضحك عليه». وهي من المسرحيات التي ترسخ في الذهن لجرأة طرحها وهذا ما لا تُقدم عليه مسرحيات هذه الأيام. هل عانى هذا العرض أو غيره من الجدل أو المنع؟ وما هي الأسباب؟

– المسرحية من تأليف ناظم حكمت وإعدادي وإخراجي. وقد عُرضت في ذلك العام والعام الذي يليه أكثر من مائة مرة في عدد كبير من المدن السورية. وفي إعدادي لها قمت بحذف ما هو غريب عن البيئة العربية ووضع ما هو خاص بنا، مع شدّ مفاصل الحدث الدرامي الذي يبدو متراخياً في النص الأصلي. ولعل أهم ما فعلته أنني ربطت البيروقراطية بنهب المال العام. وهو أمر لم يكن واضحاً في تلك الأيام. ثم صار أمراً مفضوحاً في السنوات المقبلة. ومن هنا قوبل العرض بكثير من التأييد وبكثير من الرفض. وفي أكثر العروض التي قدمناها كان بعض المتفرجين يقفون ويشتموننا بألفاظ نابية. فيقف متفرجون آخرون ويردون عليهم. فيتوقف العرض المسرحي. وكنت أتدخل لتهدئة الأوضاع ليعود العرض. ثم لا يلبث أن يتوقف للأسباب ذاتها. وعندما صدر الأمر بإيقاف العرض في دمشق، ظننت أن المسرحية لن تُعرض. لكن اتحادات العمال في المحافظات وجدت في المسرحية نوعاً من التحدي للسلطة التي أوقفت العرض فطلبتها منا. وبذلك قمنا بجولة واسعة فيها. والمكان الوحيد الذي لم يُقاطع به العرض بالشتائم هو حقول النفط في الرميلان. فقد قابله جمهور العمال الذي زاد عن ألف متفرج على يومين بالتصفيق الحار وحملوا الممثلين في نهاية العرض على الأكتاف. وقدموا إلى نقابتهم عريضة يطلبون فيها أن لا يعرضوا أمامهم إلا مسرحيات من هذا النوع. ولكي تعرف قيمة هذا الطلب أذكر لك أن المسرح التجاري كان قبل ذلك يزورهم ويقدم لهم أفانين الجنس والتهريج. وبعد زيارتنا لحقول النفط تلك لم تذهب أية فرقة تجارية. وصادف أن إحدى الفرق استطاعت بالتلاعب أن تذهب إلى هناك رغماً عن النقابة. لكن الجمهور قاطعها ولم يحضر العرض أكثر من خمسة عشر شخصاً. وما زلنا منذ ذلك التاريخ في عام ١٩٧٦ حتى اليوم نذهب إلى هناك لتقديم عروضنا. بعد عشر سنوات أي عام ١٩٨٧ قدمنا مسرحية (طاقية الإخفاء) المقتبسة عن مسرحية (عسكر وحرامية) لألفريد فرج. وهي تتحدث عن الانتخابات النقابية وعن انقسام الحركة النقابية العمالية والجهاز الإداري في مؤسسات القطاع العام إلى قسمين: قسم يدافع عنه وقسم يساعد على سرقته. وفي أحد المشاهد يركب ممثل القطاع الخاص على ممثل القطاع العام ويقول له (حا). فوقف الجمهور – وعدده أكثر من ألف متفرج – يصفق تصفيقاً حاداً لمدة تزيد عن خمس دقائق. وقد ترافق التصفيق مع الضرب على الكراسي وعلى الأرض. وكانت هذه الاستجابة الصاعقة وبالاً على المسرحية لأنه صدر الأمر بإيقافها من جهات لا نعلمها.

● كيف كان شعورك تجاه المنع؟

– لا تظن أني كنت مسروراً بهذا المنع. ولم أشعر بالبطولة كما يشعر

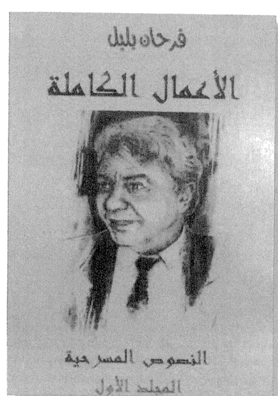
« الممثلون يتراشقون الحجارة» صارت من كلاسيكيات المسرح العربي. وقد وقف النقاد في الوطن العربي عندها وقفة طويلة

البعض حين يُمنَع له عرض. فهذه بطولة فارغة وغبية. ومازلت حتى اليوم أعاتب نفسي لأني لم أكن أكثر دهاء ومكراً بحيث أوصل ما أريد دون أن أتجاوز الخطوط الحمراء، خاصة وأن هذا العرض الوحيد سرت أخباره في سورية بسرعة كبيرة. وطلبت منا عدة جهات في المدن السورية لتقديمه فيها. لكن المسرحية كانت قد أوقفت.

• رأى الكاتب والمخرج المسرحي «محمد بري العواني» في ندوة نقدية خصصت لتكريمك في اتحاد الكتاب العرب تحت عنوان (الرؤى الإخراجية لدى فرحان بلبل) أن فكرك الإخراجي يُفصح بجلاء عن استفادته من منهج ستانسلافسكي الطبيعي - الواقعي، وعمله على الاندماج والإيهام، وإفادته من منهج بريخت التعليمي - الملحمي، وعمله على التغريب. أي أنك مزجت - بقدر غير كبير بين هذين المنهجين المتناقضين. والسؤال كيف استطعت تحقيق ذلك؟

أضيف إلى ما قاله الصديق المبدع محمد بري العواني أنني قمت بالاستفادة بالكثير من المذاهب والمدارس والاتجاهات في ما أكتبه من مسرحيات وفيما أخرجه من عروض. فقد تعلمت من إبسن الحبكة المتقنة المتصاعدة. ومن شكسبير أخذت الكثير عن بناء الشخصية التراجيدية في إطارها المتصاعد الحاسم. ومزجت بين أساليب التجريب في المسرح وبين الأساليب التقليدية. ومقياسي في ذلك أن أخلق ما هو خاص بي. وشأني في ذلك شأن جميع الكتاب والمخرجين في تاريخ البشرية. فكل واحد يتعلم ويستفيد. ثم يُضفي على ما يصنع سماته الخاصة به. وأنا أحاول أن أكتب المسرحية التي لا تستطيع أن تحذف منها جملة وإلا اختل بنيان النص. وأقدم العرض المسرحي الذي يقدم الفكرة محمولة على جناح المتعة الفائقة. وفي سبيل ذلك أجدني مستعداً للاستفادة من الشيطان. وكثيراً ما وجه النقاد إلي اللوم الشديد على هذا المزج بين الأساليب في الكتابة والإخراج. لكن القارئ والمتفرج كانا يتابعان بشغف ما أكتبه وما أعرضه. وكان هذا مقياسي. وليكن بعد ذلك ما يكون.

• وجدت في كتابك (المسرح التجريبي الحديث: عالمياً وعربياً) أن خصائص المسرح التجريبي العربي هي ذاتها خصائص التجريبي العالمي، والتي من أهمها تدميره لعناصر العرض المسرحي (النص، الممثل، الجمهور). ومع ذلك تعوّل عليه أهمية كبرى في انطلاقة مسرحية عربية جديدة يوم تنهض الأمة العربية من وهدة اليأس الحالية إلى ذروة الأمل بالتغيير وبناء مجتمع حر كريم. هل تسمح بأن تفسر لنا كيف يمكن أن نصل إلى نتيجة إيجابية من مقدمة خطأ؟



- المسرح التجريبي ولد نتيجةً ليأس الإنسان في العالم وعزلته وانسحابه من معركة الحياة بعد أن انتهى القرن العشرون بطغيان الظلم العالمي وانحسار موجات الثورة على الظلم. لكن ما لم تذكره في سؤالك هو أن هذا المسرح يعتمد على استخدام التقنية المسرحية في أعلى مستوياتها. ولذلك لا تكتمل عروضه إلا عند المتمكنين من فن المسرح حتى قيل إن التجريب لا بد أن يكون نتيجة الخبرة الطويلة. وفي الحقيقة فإن هذا المسرح في عروضه المتقدمة المكتملة يقدم صورة بهية عن أحدث ما توصل إليه المسرحيون من إبداع في استخدام التقنيات. وهنا أصل إلى النقطة التي ذكرتَها والتي اعتبرتَها نتيجةً إيجابية من مقدمة خطأ. فقد قلتُ إنه حين يعود الإنسان في العالم وفي الوطن العربي إلى رفض الظلم وإلى الدفاع عن العدالة فسوف يجد المسرحيون أنفسهم وقد امتلكوا خبرة عالية في استخدامات فن المسرح. وعندها توضع هذه التقنيات في إطار جديد. وهذا أمر حدث دائماً في تاريخ الفن والأدب. فكل جيل يرث ما سبقه بعدما يتعلم أدواته. ثم يضيف إليها ما يبتدعه من نفسه بما تقتضيه ظروفه ومهماته الفكرية والإنسانية. ولو راجعت تاريخ المسرح من هذا المنظور لوجدت أن كل جيل من الكتاب مثلاً، كان يرث القواعد التي أرساها من سبقه. ثم يجردها من عيوبها ويحسن مظاهر قوتها. وتلك هي سنة الإبداع. ولن تجد لسنة الإبداع تبديلاً.

حسرات من التجاهل

• تمّ تكريمك أكثر من مرة ومن جهات ثقافية مختلفة بدءاً من القاهرة مروراً في حلب وليس انتهاءً في حمص ودمشق ومدينة الثورة واللاذقية. فماذا يعني لك التكريم؟ وهل ما يجري في أقطارنا العربية هو التكريم اللائق لمبدعينا؟

- التكريم عادة تحية من مؤسسات أمام جمع من الناس. وغايته إظهار الوفاء والتقدير للشخص المكرَّم. وقد درجت العادة في أكثر البلاد العربية أن يُكرَّم المبدعون بعد وفاتهم. وقد يموت

هذا الشخص وفي نفسه حسرات من تجاهل أبناء قومه له. فيأتي تكريمه بعد وفاته زيادة لا لزوم لها عنده. وكثيراً ما يحدث أن تضفي على الذي تكرمه بعد وفاته كثيراً من الصفات والأفعال الخارقة مما يُخرجه من دائرة البشر إلى دائرة الملائكة في حين أنه كان إنساناً أصاب وأخطأ. وفي ذلك مبالغة إما أن تجعل هذا الشخص المبدع أضحوكة بسبب المبالغة التي تُضفى عليه، أو أن تجعله شيئاً مقدساً لا يجوز المساس به. وفي كلا الحالين يفقد نتاجه الأدبي أو الفكري أو الفني النظرةَ النقدية الصحيحة.

في السنوات الأخيرة أدرك كثير من العرب أن تكريم المبدع في حياته أليق به وبإبداعه. فهو يشعر – والتكريم لا يأتي إلا في الهزيع الأخير من العمر – أن جهد سنوات العمر لم يضع هدراً، وأن من حوله يقدرون ما فعله ويعترفون بفضله. والأهم من هذا أن يترافق التكريم بدراسة نقدية موضوعية لما قدمه في أي مجال عمل فيه. من هنا شعرت مع هذه التكريمات التي ذكرتها بالامتنان لمن كرمني. ومع أني عملت طوال هذه السنوات دون أن أضع في اعتباري أنه سوف ينالني التكريم، إلا أنني كنت سعيداً. فعندما تعترف الأجيال الجديدة بفضل من سبقها، فإن ذلك يعني أن هذه الأجيال تتواصل ولا تنقطع. والأهم من هذا أن بعض هذه التكريمات رافقها دراسات موضوعية عني في المجالات التي عملت فيها مخرجاً وكاتباً وناقداً. أما هل ما يجري من تكريم في أقطارنا العربية يوصف بأنه تكريم لائق؟ فلا أعرف كيف أصفه. لأني أحياناً أجد التكريم لائقاً مهيباً ولا أقصد الجانب المالي. وأحياناً أجده غير لائق بسبب جهل القائمين عليه بأصول التكريم. المهم أننا أدركنا أخيراً ضرورة أن يشعر المبدعون في أواخر عمرهم أن من الضروري أن نقول لهم (شكراً على ما فعلتم).

• قُدم لك أكثر من نص على مسارح عربية. ماذا يعني لك ذلك؟ وهل تسنى لك مشاهدة عرض منها؟

– قرأت الكثير عما قدم من نصوصي في عدد من الأقطار العربية. لكنني لم أشاهد أي واحد منها. حتى عندما قُدِّمت نصوصي في جهات متعددة في سورية لم يُتح لي أن أحضر إلا بعضها. لعل ذلك يدل على خلل في آليات النشاط المسرحي في البلدان العربية. لكن المهم في هذا أن النص العربي صار يسافر من بلد إلى بلد. فكما قُدِّمت نصوصي هنا وهناك، فإن نصوص غيري من الكتاب تسافر من بلد إلى بلد. وهذا يعني أن النص المسرحي العربي صار قوياً بحيث يتحول إلى مادة درامية للخشبات المسرحية. فبعد أن كنا نقتصر على تقديم النصوص الأجنبية لأننا نجد فيها قوة درامية تعيننا على تقديم العروض المسرحية القوية، صرنا نجد في إبداعنا العربي مادة قوية تقف إلى جانب النص الأجنبي بقوتها.

• كنا قد شاهدنا لك مسلسلين تلفزيونيين، فما الذي أخذك إلى هذا الفن؟

– التلفزيون فن جميل يستهويك أن تكتب فيه. ويدر مالاً على عكس الأدب. لكني لم أسمح للكتابة له أن تشغلني عن عملي المسرحي. فحين كنت أشتغل في كتابي (المسرح السوري في مائة عام ١٨٤٧ – ١٩٤٦) جاءني منتج لأكتب له مسلسلاً للتلفزيون. فقلت له إن عقلي مشغول بالكتاب. سألني وهو مستغرب: كم سيأتيك من هذا الكتاب؟ قلت له: حوالي ٢٥٠٠٠ ليرة سورية. قال لي: هذا ثمن حلقة. قلت له (هذا صحيح. لكن المال يذهب والكتاب يبقى). وانصرف عني وهو بين ساخر ومستغرب. وفعلاً قبضت ثمن الكتاب من وزارة الثقافة المبلغ ذاته علماً بأنني اشتغلت على هذا الكتاب مدة سنتين ونصف السنة. بمعدل ثماني ساعات في اليوم. لقد خسرت يومذاك مبلغاً كبيراً من المال. لكني كسبت هذا الكتاب الذي أصبح – كما قال الكثيرون – أوفى دراسة عن المسرح في هذه الفترة موضوعاً ضمن سياق المسرح العربي.

• وهل تنحيت عن حقل الكتابة فيه، ما هي أسباب غيابك عنه؟

– لم يعد هذا النوع من الكتابة يهمني. وأنا اليوم قد تجاوزت السبعين من العمر. وأشعر أن وقتي الباقي لي أثمن من أن أصرفه على الكتابة للتلفزيون.

• انشغلت خلال عشرين سنة بالكتابة النقدية وبالبحث المسرحي وتركت كتابة النص المسرحي. فجأة رجعت إلى كتابة النص المسرحي فصدر لك عن اتحاد الكتاب العرب كتاب ضم مسرحيتين هما (الليلة الأخيرة وديك الجن). وقدمت في فرقتك نصين جديدين هما مونودراما (الجدار) و(الغيمة السوداء). لماذا كان هذا الانقطاع والعودة؟ ولماذا هذا الاهتمام بالنقد؟

– أنا أكتب في النقد والبحث المسرحي منذ بداية عملي في المسرح. ومع مرور الزمن كنت أختزن تجربة المسرح السوري والعربي. وأتابع في الوقت نفسه كل التطورات والتغيرات التي حدثت في المسرح. وهي تغيرات كثيرة. ومن الضروري – كما أرى – أن أحوِّل هذا المخزون إلى(بحث مسرحي). وهو جانب ثقافي بقدر ما هو تجربة حية قامت على المعايشة لتجربة المسرح السوري والعربي. ولم تكن هذه المتابعة النقدية بديلاً عن الإخراج أو العرض المسرحي. كل ما هنالك أنني كنت أشعر بضرورة وضع مسرحنا على بساط البحث. ونحن، كفرقة مسرحية، جزء من النشاط المسرحي. فكأنني كنت أبتعد عن فرقتنا المسرحية باحثاً بقدر ما أعود إليها وأنا أحاول أن أضعها ضمن هذا النشاط. وكنت أشعر أن من واجبي أن أقدم ما أستطيعه لمسرحنا السوري والعربي توثيقاً وتقييماً. وفي حين انقطعت عن الكتابة للمسرح كنت أقوم بإعداد نصوص أجنبية وعربية صارت جزءاً من كتاباتي لأنها لم تكن مجرد إعداد يقوم بها مخرج. بل هي نصوص جديدة تستقي من تراث البشرية. وهو أمر شائع جداً عند الأوروبيين. وقد نشرتها في الجزء الرابع من أعمالي الكاملة. فلما شعرت أن نشاطي النقدي استوفى أكثر جوانبه رجعت إلى كتابة النص المسرحي. فكتبت المسرحيات التي أشرت إليها، إضافة إلى نصوص أخرى ونصين للأطفال. وبشكل عام فإن الكتابة أولاً وآخراً هي التي تستدعيك أكثر مما تستدعيها.

---

*كاتب من سوريا

وظيفة المسرح الثقافية والاجتماعية

مقاربة سوسيولوجية لكتاب «المسرح والمدينة» ليونس لوليدي

عياد أبلال *

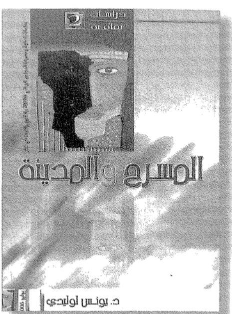
ظل المسرح تنظيراً وممارسة فناً نخبوياً ومقصياً إلى حد كبير من المعيش اليومي العربي، بالرغم من انتقال المجتمعات العربية من مجتمعات القرى والقبائل، إلى مجتمعات المدينة والدولة، بكل ما يتضمن ذلك من تحول في المتخيل الشعبي والذاكرة الجمعية التي عرفت تحولات رمزية كبيرة في التفكير والممارسة، خاصة بانفتاحها على العالم الغربي الذي لم يعد انفتاحاً نخبوياً مقتصراً على نخبة المثقفين والساسة، بل طال حتى أقصى عموم الشعوب المهمشة، بفضل العولمة في شقها الإعلامي، الذي يسر هذا الإنفتاح وكرسه مشهداً تفاعلياً عبر وسيط الفضائيات والقنوات التلفزية، التي تعتبر من أبرز وأقوى الوسائط الاتصالية الجماهيرية.

وظلت مع ذلك المدينة مجردة من أهم مكوناتها المعمارية والمجالية، وبقي الفضاء الحضري مجرد فضاء تؤثثه بنايات عصرية وبنيات تحتية فارغة من المعنى الفني والحضاري، فما هي الأسباب التي يشرح بها النقاد والكتاب المسرحيون هذا الفراغ الذي أحال المدينة إلى جسد خال من الروح، وجعل المدينة العربية تحديداً تعيش أزمة هوية فنية وجمالية نتيجة تمثلات جمعية شعبية تتجاذبها أزمة مد وجزر، تماه ونفور، بين شرعية ولا شرعية الممارسة المسرحية في السجل الديني، وبين تقليدانية التفكير العربي بشكل عام، والممانعة الثقافية للتغيير وولوج الحداثة في أرحب تجلياتها وآفاقها؟

أسئلة وأزمة لم يسلم منها حتى بعض المثقفين الذين ما فتئوا ينادون بمسرح عربي إسلامي، وآخرون اعتبروا المسرح ممارسة غربية، علمانية دخيلة، ووسيطاً للعبور إلى المدنس وهدم المقدس في الأصل، محرمين حضور المرأة، حيث جسدها مجرد سجل أيقوني جنسي، ينشر الرذيلة ويشجع على الفجور، مترجمين في العمق تلك الفحولة

د. يونس لوليدي

المسرح الروماني




المتخيلة والهيمنة الذكورية التي وجدت في الأطر الأيديولوجية للدين مرجعاً شرعياً جعل بالنهاية المدينة العربية شكلاً مورفولوجياً للعصرنة والحداثة المفتقدة أساساً للروح.

أسئلة وقضايا يجيب عليها الناقد والكاتب والأكاديمي المغربي الدكتور يونس لوليدي، عبر مسيرة طويلة من الكتابة والتنظير المسرحيين، برؤية ثقافية منفتحة، وبحس نقدي يشكل في العمق نتاج نضج تجربته النقدية، خاصة وأن الكتابة في المسرح ارتبطت في العالم العربي عموماً والمغرب خصوصاً بعزل منهجي مفروض، اقتصر على المسرح في بعده الضيق، سواء من خلال تناول الفرجة المسرحية، أو من خلال كتابة النصوص المسرحية تأصيلاً أو نقداً، أونقلاً وترجمة، دون الخروج من المسرح إلى المجتمع، أو الولوج إليه عبر بوابة المجتمع بفضل مقاربات العلوم الاجتماعية، باعتبار أن المجتمع في الأصل مسرح كبير، كما قال شكسبير (١).

١- الدواعي المنهجية والنظرية للقراءة:

قد يبدو لعدد كبير من المتلقين العاديي التكوين، أن المسرح فن والسوسيولوجيا علم، وما بينهما برزخ لا يبغيان، خاصة وأن السجل الأدبي الموازي للمسرح كتابة وممارسة، لم يدخل بشكل مؤطر وتداولي إلى حقل السوسيولوجيا والسوسيولوجيين، بالرغم من وجود فرع معرفي يعنى بالمسألة، وهو فرع حقق تراكماً معرفياً وثقافياً مهمين على مستوى الخريطة الثقافية الغربية، في حين ظل محتشماً وباهت الحضور في الخريطة الثقافية العربية، هذا الفرع، الذي هوسوسيولوجيا المسرح، ارتبط منذ البداية بنقاد المسرح وأساتذته الذين استفادوا من التراكم الغربي عن طريق الترجمة، ليبقى الأصل في التكوين عند العرب المشتغلين بالمسرح هو الآداب في شموليته، خاصة وأن المسرح ظل كما قلت سابقاً مسألة نخب وفئات اجتماعية دون أخرى لأسباب طبعاً ثقافية، سياسية، اجتماعية واقتصادية... لكن القليل جداً، حتى من بين المسرحيين العرب أنفسهم من يعرف أن المسرح أثر بشكل كبير في علم الاجتماع، وفي السوسيولوجيين الغربيين، إلى درجة أن نشوء وتطور نظرية الدور الاجتماعية يرجع بالأساس إلى المسرح، كما تقول ميد، وقد كانت بعض المقتطفات من مسرحية شكسبير الشهيرة « كما تحب » (٢)، مرتكز تفكير سوسيولوجي ساهم في ميلاد نظرية الدور التي أضافت الكثير للنظرية الاجتماعية في السوسيولوجيا، يقول شكسبير:

« ما الدنيا إلا مسرح كبير
وما كل الرجال والنساء إلا ممثلون
إذ لهم مداخلهم ومخارجهم
فالرجل الواحد يلعب أدواراً عديدة في وقت واحد »

لذلك فإن مسوغات تناولي للكتاب تجد شرعيتها النظرية والمنهجية في نظرية الدور من جهة، وفي سوسيولوجيا المسرح من جهة أخرى، حيث تشكل المدينة ملتقى هذه المسوغات، التي تعتبر بؤرة اشتغال الدكتور يونس لوليدي الكتابية في كتابه « المسرح والمدينة ».

٢- المسرح والمدينة بالغرب: بين التنظير والممارسة:

إذا أخذنا الخريطة المجالية الثقافية الغربية، مركزين على المدينة كمجال حضري، وكفضاء اجتماعي تفاعلي، سنجد أن المسرح يشكل مكوناً مهماً وأساسياً في البنية التحتية الثقافية والاجتماعية، وذلك لسبب بسيط هو أن الثقافة الغربية ثقافة اعتمدت منذ قرون على الفن، وفن البوح والنقد وممارسة الحوار والاختلاف، بل وراهنت منذ بدايات الأنوار على ما يسمى بالتحليل النفسي الثقافي، وهوالتحليل الذي جعل الغرب يصر على رؤية وجهه وثقافته وواقعه الاجتماعي في مرآة، وجدت تمظهرها الرمزي في الفنون: سينما، رقص، مسرح...إلخ.



هذه الفنون وعلى رأسها المسرح جعل النقد التيولوجي والاجتماعي والسياسي في متناول الجميع، وجعل حياة الانسان وسعادته وحريته هو المقدس الوحيد في السجل الثقافي، وتبوأ المسرح بالفعل بما هو ممارسة اجتماعية رمزية تعكس الواقع الاجتماعي وتعالجه جمالياً الصدارة في الفنون المشهدية الغربية قبل أن

مسرح سيرفانطيس بطنجة المغربية

تجتاح خريطته السينما، التي لم تستطع بالرغم من ذلك هدم وتقويض العلاقة البنيوية بين المسرح وجمهور المدينة، ذلك، وكما يقول الدكتور يونس لوليدي: « لا شك أنه للبحث في علاقة المسرح بالجمهور، وعلاقة المسرح بالمدينة، لا بد من التأكيد على العلاقة الجدلية والبنيوية القائمة بين المجتمع والمسرح بصفة عامة، ذلك أن المسرح فن قبل أن يكون أداة تقنية أو بعداً ميتافيزيقياً أو سياسياً أوبيداغوجياً، وهذا الفن الناتج عن الجهد الدائم والمتداخل لمجموعة من المبدعين الذين ينتمون إلى نسيج المجتمع نفسه، ويدخلون في تركيبة المدينة نفسها. إنه وسيلة إخبار، ووسيلة تواصل قائمتان على عرض مواقف متخيلة، وعلى توظيف العنصر الأساسي في كل مجتمع إنساني الذي هو اللغة(٣).

هذه العلاقة ليست صدفة، وأهمية المسرح في عمق وجدان المدينة ليست ترفاً كما هي الحال في الثقافة العربية، خاصة في بعدها الشعبي لا العالم، فالمسرح والمعبد والمنزل والساحة العمومية، كلها فضاءات تجمع بينها قرابة يجسدها تاريخ المدينة، بل هناك من ذهب أبعد من ذلك واعتبر أن كل فضاء في المدينة أو فضاء في المنزل هو فضاء لعب، أو هو بالضبط فضاء يضيف وظيفة درامية إلى مختلف الوظائف الاجتماعية والثقافية والاقتصادية التي تمارسها الأفضية، فالمدينة كانت كمنزل كبير، والمنزل كمدينة صغيرة، والمسرح كان مدينة وأصبح منزلاً وبذلك ارتبط تاريخ المسرح بتاريخ المدينة مورفولوجياً وثقافيا واقتصادياً، بل إن المسرح والمدينة عاشا معاً في حقب تاريخية وضعية مزدوجة: وضعية حقيقية ووضعية مثالية، وضعية معيشة ووضعية محلوم بها، فوجدنا أن المدينة المثالية شكل من الأشكال الممكنة للمسرح، تماما كما أن المكان المسرحي صورة من الصور الممكنة للمدينة المثالية (٤).

إن العلاقة الوطيدة بين المسرح والمدينة، والتي تجد اليوم أجمل التجليات وأفضلها في المجتمعات الغربية، ليست وليدة اليوم، بل هي نتاج استمرارية في الاعتراف والوصل بالثقافة القديمة، سواء اليونانية أو الإغريقية، والكل يعلم قيمة الفضاء المسرحي في هاتين الثقافتين، التي نجدها متجلية في وصف فريدريش فان شيلر (١٧٥٩-١٨٠٥) حيث قال إن التراجيديا الإغريقية علمت الإنسان الإغريقي ممارسة حريته(٥)، لذلك كان من الضرورة وفق هذا التصور النظري والتاريخي للمسرح كفن وممارسة جمالية ذات أهمية اجتماعياً وثقافيا، أن تحتفي المدينة بالمسرح وبالمسرحيين، وأن يكون المسرح على المستوى المعماري جمالياً ومجالياً أحد أهم أركان المدينة، لأن المسرح ليس فقط بناية، وخشبة ومشاهد وسينوغرافيا وما إلى ذلك من المكونات الأساسية للعملية المسرحية، بل علاقات اجتماعية ووظائف اجتماعية ثقافية لا يمكن فصلها عن التفاعلية الرمزية في المعيش اليومي لكل البشر، لأن المسرح بما هو وظيفياً عملية نقدية ميتا اجتماعية، توضح وتكشف عمق زيف تفاعلاتنا وبشاعة بعض الأدوار التي نرغم أو نختار أداءها لصالح النسق الاجتماعي والسياسي والثقافي، والتي تتعارض مع جوهر الإنسانية التي تتلخص في الحرية والحب والاختلاف، ذلك أن هناك مماثلة بين الفاعلين في المجتمع والممثلين على خشبة المسرح، ولما كان الممثلون يؤدون أدواراً محدودة ويشغلون مراكز واضحة على خشبة المسرح، كذلك الفاعلون في المجتمع يؤدون أدواراً محددة ويشغلون مراكز واضحة، وإذا كان مطلوباً من الممثلين فوق خشبة المسرح احترام النص المكتوب وعدم الخروج عليه فإنه في إطار المجتمع بما هو مسرح كبير، ينبغي على الفاعلين عند أداء سلوكهم اتباع المعايير والإلتزام بأوامر الذين يمسكون بزمام القوة والسلطة (٦).

هذه السلطة والتي حولت، بمختلف تجلياتها سواء كانت مالاً أو وسائل انتاج أو تسلط أنظمة الحكم...إلخ الإنسان إلى مجرد جسد مقموع ومشوه، وجعلت المدينة مجرد بنايات وأشكال هندسية لقمع الجسد وتصريف عنف السلطة وفق استراتيجية تهجينية،



المسرح الملكي بعمان



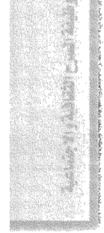


أفقدت المدينة روحها وجعلت متخيلها يلتقي ومتخيل الجسد المقموع، إلى درجة أن المدينة في المتخيل الشعبي أصبحت معادلاً رمزياً لا شعورياً للقمع والأسر والتهجين، إنها رمز للسلطة والعنف والسجن في آن، لذلك كله كان المسرح نبض المدينة ومخيالها الحي، فهذا الفن ينبع كما يقول الدكتور يونس لوليدي:» كخلق جمالي من مجال التجربة الجمالية، ويلعب في بعض الظروف دور التجربة الحيوية للحياة الاجتماعية في المدينة، وليس فقط عن طريق توظيف تقنيات مثل « السيكو-دراما « و» السوسيو-دراما « وإنما كذلك عن طريق التكوين السيكولوجي والاجتماعي الذي تقوم به بعض الأعمال المسرحية، حيث تمكن من التسامي عن الغرائز، ومن الكشف عن الإمكانيات والطاقة المجهولة، أو غير المعترف بها، فتعتبر هذه الأعمال المسرحية تجارب علاجية في متناول المدينة (٧)، وهنا بالطبع يمكننا أن نعقد مقارنة بين الجلسات التي ينظمها عالم النفس السلوكي مع زبائنه المعالجين وهو يدفعهم إلى إعادة تمثيل أدوارهم في أحلامهم بالدور الذي يقوم به المسرح سواء بالنسبة للممثلين الذين يعيشون أدوارهم في حالة اندماج حقيقي أم بالنسبة للمشاهدين الذين يحررون ذواتهم من ضغوط الحياة اليومية، وهذا يذكرنا أيضاً بفكرة التطهر التي تحدث عنها أرسطو منذ أمد بعيد، وتمكننا أن نتساءل مع ذلك ألا تقوم جميع أنماط الإبداع الأدبي (بما فيها القصص والأشعار)، بمثل هذه الوظائف في حياة الناس؟ ثم ألا يحرر الجميع أنفسهم كتابا وقراء وحالمين من مشكلات الحياة اليومية ومحبطاتها؟ ألا يؤدي الإبداع والحلم على السواء أيضاً دور إعادة تجديد حيوية الإنسان لمواجهة أعباء الحياة العاتية (٨)، وأليس المسرح كل هاته الأشياء دفعة واحدة؟

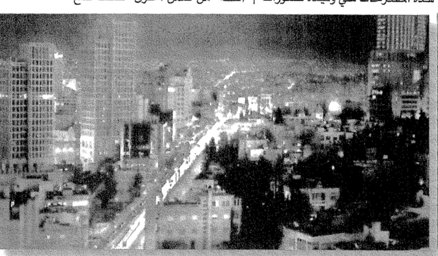
هذه الوظيفة الاجتماعية التي من المفروض أن يؤديها المسرح، جعلت فرانسيسكو ميليزيا ينظر إلى الفضاء الذي من المفروض أن يحتله في المدينة، نظرة سوسيو تفاعلية في العمق، فنية ومعمارية مورفولوجيا، إذ يؤكد كما يدلي بذلك الباحث يونس لوليدي:» أن المسرح يجب أن يبنى في ساحات المدينة التي يمكن الوصول إليها بسهولة والتي ينبغي أن تكون ملتقى شوارع كثيرة تسمح بمرور الجمهور الذي يركب العربات، وتضمن سلامة الجمهور الراجل، كما أن اللمسة الجمالية والفنية ينبغي أن تمس ظاهر المسرح وباطنه، وما من شك في أن هذه المقترحات هي وليدة تصورات جديدة عن المدينة، مدينة تكثر فيها الساحات ومفترقات الطرق والشوارع والأزقة، حيث يتحقق التوازن بين النظام والتنوع «(٩).

في إطار العلاقة بين المسرح والمدينة بالغرب دائماً، يشير الباحث لوليدي إلى أن هاته العلاقة لم تكن دائماً علاقة ود ومحبة، فقد مرت بالغرب لحظات كان المسرح فيها مهمشاً مقصياً، وكان المسرحيون والجمهور يعيشون حالة نقص روحي وعاطفي، وكانت المدينة مغرقة في بؤسها وفقرها، لكن وكما يشير إلى ذلك الباحث مستدلاً بعدد من المسرحيين والمثقفين الكبار (فرانسيسكو ميليزيا، كلود نيكولا لودو، أرمان سالاكرو...إلخ) فإنه كلما كان المسرح مقصياً مجاليا وجمالياً من المدينة، وكلما كانت المدينة مجرد بنايات وبنيات متنافرة، كلما كان الجمهور بعيداً عن الفن، وجاهلاً بقيمته الرمزية ووظيفته الاجتماعية والثقافية، وكلما كانت المدينة مجرد اسم وهيكل من الآجور والإسمنت، كالجسد حين تغادره الروح.

هكذا كانت العلاقة بين المسرح والمدينة بالغرب، فكيف هي إذن علاقة المدينة العربية بالمسرح العربي، وهل يجوز لنا تأصيل المفهوم والتسمية وشرعنة المسرح بالمدينة العربية التي لا يمكن فصلها ثقافياً عن المرجعية الدينية الاسلامية، وهل تصميم المدن على امتداد الخريطة العربية يسمح بالحديث عن مسرح وفق معمارية وجمالية تليق به؟ وهل يؤمن المخيال الشعبي العربي واللاشعور الجمعي بوظيفة المسرح الثقافية والاجتماعية؟ أسئلة من ضمن أخرى شكلت نسغ

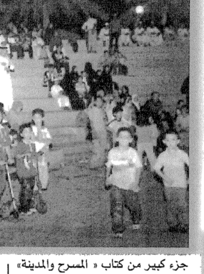






مدينة عمان

مسرح الهواء الطلق بعُمان





جزء كبير من كتاب « المسرح والمدينة» للناقد المسرحي المغربي يونس لوليدي، فكيف كانت الأجوبة، وماهي مسوغات التحليل؟ هذا ما سوف نراه فيما يلي من هذه المداخلة.

٣- المسرح والمدينة العربية، اختلال العلاقة وأفق الإصلاح

سوسيو مجالياً، وكما يشهد التاريخ الأركيولوجي من جهة والأنثربولوجي من جهة أخرى، تشكلت المدن العربية الإسلامية على أساس ثقافي بكل ما تحمل الكلمة من عمق أنثربولوجي، وفي ذلك كانت ترجمة وفية للهوية العربية الاسلامية، فهي تصميم مورفولوجي تطبيقي للدائرة، التي ترمز للا خطية المسار ولا خطية الزمن، وترجمة للقدر والعود على البدء، كما أنها اختزال للمسافة المجالية والاجتماعية، فبين المساكن أزقة ضيقة، وبين الغرف كذلك، كما أنها انفتاح على الذات وانغلاق على الآخر، وطبيعة المباني التقليدية دليل على ذلك، إنها تؤمن أن الداخل يتطابق من الذات، وخارج أسوار المساكن، يصبح العام، فيصلاً بين المحرم والممنوع، والمباح الجائز، فالبيت مقدس ممنوع انتهاك حرمته، وحرمته النساء وخارج الأبواب ملك للعام، وبين العام والخاص كانت المدن العربية التقليدية مدناً مذكرة بامتياز، مدن يهيمن فيها الرجال فحولياً وبشكل متخيل في الحقيقة، على النساء اللواتي أصبحن مجرد حريم، فكيف يسمح للحريم بولوج المسرح تمثيلاً ومشاهدة، وكيف لفضاء عام أن يكون فضاء ثقافياً حداثياً، وهو يقصي المرأة حضوراً ويعمدها غياباً.

إن المدينة ومن منطلق جنيالوجي لا تعدو أن تكون سوى امتداد للقرية بالرغم من الاختلاف الحاصل بينهما كمجال من جهة وكفضاء من جهة أخرى، ذلك أن المرجعية الثقافية التقليدانية المتحكمة في النسق التواصلي والفكري بالقرية يكاد يكون هو نفسه في عدد كبير من المدن العربية، ولو أن حديث المدينة ينطوي على المتعدد، قراءة وكتابة وتخييلا، المختلف عن أحاديث القرى الضيقة، حيث البشر متماثلون في تماثل العادات والقيم والنصوص المقروءة، ففي مقابل كتاب القرية المقروء قبل قراءته، يبدو كتاب المدينة كتاباً لم يكتشف بعد، أو كتاباً لا يكتب إلا لتعاد كتابته من جديد، وفي مقابل القرية التي ترمي على من يفد عليها بصفة الغريب، تظهر المدينة مخزناً للغرباء وحاضنة لجمهرة بشرية غريبة، تقايض الغربة بتحرر محتمل وتنفي العزلة بتصورات غير منعزلة، وبهذه المدينة يصبح للمسرح بالضرورة دور مركزي، هو في الحقيقة دور مفقود، لأن في المدينة يصبح للإنسان عمق أكثر اتساعا من الشعب، وإذ الإنسان لا وجود له خارج الشعب أيضاً، تستمد المدينة قوامها من عناصر تتجاوز الأبنية المكلفة وإشارات المرور ومراكز السلطة وحشود الشرطة، وقوى الأمن، وتتمثل أول ما تتمثل بكيف بشري مختلف يتفرد فيه الإنسان متعدداً (١٠).

لذلك ظلت المدينة العربية أبعد ما تكون عن المسرح وعن الفنون والآداب، وظل المسرح والحالة هاته، يعاني خللا وظيفياً في أداء وظائفه الاجتماعية والثقافية، مترجمة في ذلك « المدينة » فكر ومتخيل سكانها، إذ المدن سكانها، وبدون الإنسان تصبح مجرد بنايات لا قيمة لها، فالفكر المكرس هو فكر ذكوري مهيمن، أولى أسسه الميتولوجية لتبرير فشله وهزيمته في الرقي والتقدم، هو المراة كبوتقة لكل شرور العالم، لقد أصبحت مدخلاً لتحريم كل الممارسات ذات الصلة بها فيما يخصّ علاقتها بالرجل، فكل فضاء عام، تدخله المرأة يصير بالضرورة محرماً وممنوعاً، وكل ممارسة أو نشاط كان لها فيه نصيب أصبح بالنتيجة دنس ورجس من عمل الشيطان، هكذا كان المسرح مجرد فسق وفجور.

نظرة احتقارية بالطبع ليست وليدة اليوم، وليست افرازاً للمدينة، بل هي نتاج متخيلها ولاشعورها الجمعي، الموغل في القدم، فمنذ بدايات المسرح بالوطن العربي، وتحديدا مند الاحتكاك الأول بالغرب، وسؤال الشرعية الدينية وتهافت الأطر الأيديولوجية التقليدانية، تمنع كل تقدم وازدهار للفن، ذلك أن الفن في المتخيل الشعبي العربي بوابة لتدنيس الإسلام.

في هذا السياق نجد الدكتور يونس لوليدي، يعمق البحث التوثيقي- التاريخي، مسترشداً بعدد من المثقفين من ذوي التوجه الإسلامي — السلفي الذين عارضوا قديماً وحديثاً المسرح



ممارسة وتفكيراً، محتقرينه أشد ما يكون الإحتقار، ومتخذين من وجود المرأة على خشبة المسرح مدخلاً تغريضياً لرمي المسرح خارج دائرة الشرعية، يقول لوليدي: «لكي يلعب المسرح الدور المنتظر منه في المجتمعات الاسلامية، لا بد – في اعتقادي – أن تتحقق من الشروط ما يلي: يجب أن تتغير النظرة الاحتقارية إلى المسرح التي ترسبت في ذهن العديد من الناس في المجتمعات الاسلامية، منذ أن كان أول لقاء للرحالة العرب بالمسرح في بلاد الغرب إلى يومنا هذا.

وهكذا يقول المويلحي حينما شاهد المسرح في أوروبا في بداية هذا القرن: «إن هذا الفن الذي تغالى الغربيون في إتقانه وارتقائه لم يفدهم أدنى فائدة في باب الآداب، وضرره بينهم اليوم ظاهر... لأن المعول عندهم في هذا الفن أن يظهروا الفضيلة من خلال تمثيل الرذيلة. وعندما يتحدث عن إمكانية انتقال هذا الفن إلى الشرق يقول: «وليس من المقبول عندهم – أي عند الشرقيين – حصول هذا التشهير والتمثيل في معيشة الأهل والولد، وما تنسدل عليه الحجب والستور، وفي البيوت والدور، وليس في الدين الإسلامي ما يسمح باشتراك النساء مع الرجال في تأدية هذا الفن... ولا من أدب المسلمين أن يمثل بينهم تاريخ الإسلام وتاريخ خلفائه على أسلوب يبتدئ بالعشق والغناء، وذلك أكبر إهانة للأسلاف (١١) وعندما ظهر المسرح في البلاد العربية الإسلامية في بداية هذا القرن، كتب الشيخ سعيد الغبرا إلى السلطان يستغيث به حيث يقول: « أدركنا يا أمير المؤمنين فإن الفسق والفجور قد تفشيا في الشام، فهتكت الأعراض، وماتت الفضيلة، ووئد الشرف، واختلطت النساء بالرجال، وإذا كان هذا قد وقع في بداية القرن، فإننا نجد في نهاية القرن من يقول مثل أحمد موسى سالم: «فهل يسمع أبناء حضارة العلم اليقيني في الدين والمنهج العلمي في الحياة لكي يتذكروا ماذا صنع بهم المسرح الاستعماري... والاستعمار المسرحي، فيتطهروا من «أوهام المسرح» ويبرأوا من «مرض المسرح»... لكي نعبر عن حياتنا المؤمنة والجادة والصادقة عربيا وإسلامياً (١٢).

هذه النظرة الاحتقارية للفن المسرحي، كانت في العمق، وما تزال ترجمة وفية لتفكير تقليداني يصر عبر أطره الأيديولوجية على جر المجتمعات العربية الاسلامية إلى الماضي السحيق، حيث الفن، والمرأة مدخل للمدنس، وهنا شكل أنصار هذا الفكر ومعتنقوه ممانعة ثقافية ضد التغيير الذي نسيت المدن العربية ربما، أو على الأقل من بيدهم مفاتيحها أن المسرح أحد أهم وجوه المدنية، التي لن نصلها إلا بهدم هاته التقليدانية في السلطة والثقافة والاجتماع، ومن هذا المنطلق، يجب أن نستوعب أن هدم التقليدانية يجب أن يفهم في عمق استمراريتها التاريخية، إنها تبدو كتبدل إضافي لمشروع يوجد في الأصل في الأنوار، وفي ملحاحيته وحاجته لبناء أخلاق منفصلة عن العادة، قادرة على منح الأفراد إن رغبوا لأخذ مسافات تجاه التقاليد الموجودة، حتى يمكن تشييد وتثبيت مبادئ كونية للحياة المشتركة على قواعد جديدة، أو التورط في مساعي وجودية شخصية، إن هدم التقليدانية هو إحساس الفرد بشأن ووضع حياة اجتماعية حيث تتعايش مجموعة عادات أخلاقية، وأنماط الحياة تمنع كل السبل التواقة إلى الماضي، وإلى التقليد (١٣).



في هذا السياق، ونتيجة هذا الهدم، الذي بدأ يمنح مساحة أرحب للمسرح، والفن بشكل عام، وفي إطار تلك الممانعة الثقافية ضد التغيير يصر أنصار التفكير التقليداني على الربط الأورطودوكسي للمسرح بالشرعية الدينية، وبنوع خاص من التفكير الديني، المؤدلج، وذلك بالدعوة إلى مسرح إسلامي، حيث يسيج الركح بأحزمة من الخطوط الحمراء، التي جعلت المدينة بالنهاية محرومة من تطهرها المستمر، وعلاجها التحليلي الدائم لمشاكل السلطة والغرائز والقمع بكل أبعاده الرمزية والمادية. إن الحرص على تسمية « المسرح الإسلامي»- كما يقول الناقد المسرحي المغربي يونس لوليدي- لا ينبغي أن يسقطنا في الفخ الذي نصبه الغرب عندما حول كلمة « إسلامي « إلى مفهوم إيديولوجي، وإلى صورة مشوهة تحيل في الغالب على التطرف، والإرهاب والرجعية.

وإنما المقصود هنا مسرح تنتجه وتستهلكه الأمة الإسلامية، ومن الممكن،

بل ومن الضروري أن تصدره إلى باقي الأمم والحضارات، إنه مسرح نابع من رؤية الإسلام الصحيح إلى الإنسان وإلى دوره في الكون وإلى ما يقيمه من علاقات إنسانية واجتماعية، فمصطلح « إسلامي » ينبغي أن يعني منهجا حياتيا شموليا وليس موقفا أو ممارسة إيديولوجية، إلا أنه مع ذلك يمكننا القول إن المسرح نظام من الصور التي تعبر عن الأفكار والمشاعر الإنسانية، والتي تخاطب العقل ومختلف الحواس. فهو يقوم على الكلام والحركة، والموسيقى، والألوان، والأشكال الهندسية والأزياء والإشارة إلخ... ويقوم الكلام داخل هذا النظام بالدور نفسه الذي يقوم به في الحياة. فالكلام في المسرح كما في الحياة وسيلة تعبير غير كافية حيث يعجز أحيانا عن التعبير عن كل خفايا الروح، وعن رصد شساعة العالم المرئي وسحر العالم غير المرئي. وبذلك تكون المسرحية عالما حيا، وتركيبة من المواقف والكلمات والشخصيات، إنها بناء ديناميكي له منطقه وتلاحمه، وتكتسب عناصر هذا البناء توازنها في الغالب من خلال تعارضها (١٤)، وهكذا فإن الذين ينظرون للمسرح الإسلامي يركزون على المضمون، فلا يتحدثون إلا عن القيم التي يجب أن يطرحها، والمثل التي ينبغي أن يناقشها، والمناهج التي عليه أن يتبناها، والمذاهب التي ينبغي أن يقوضها، وكأن المسرح الإسلامي مجرد خطبة أو درس وعضي. وحتى عندما يدرس بعض النقاد والباحثين المسلمين المسرح الغربي مثلا، فإنهم يركزون في دراستهم هاته على المضمون فقط، كما فعل مثلا عماد الدين الخليل في كتابه « فوضى العالم في المسرح الغربي » (١٥).



هذا التفكير، وهذه الرؤية، جعلت متخيل المدينة، مؤطراً في ظل فكر يحرم الفن، أو في أفضل الحالات يحتقره، والنتيجة أن هوية المدن العربية، التي لا مكان مرموق بها للفن، والثقافة والآداب، ظلت هوية مجزءة بين نخبة تحب الفن والثقافة وتحتفي بالآداب وجمهور واسع، ومسؤولين ممن بيدهم مفاتيح المدن، لا علاقة لهم بكل هذا، هوية هي بالأساس منغلقة على ذاتها، غير عابئة بالزمن، حتى يخيل إليك أن الزمن ثابت، بالرغم من التحولات الإسمنتية، لتظل بذلك مسرحاً فقط للسلطة، بمختلف أبعادها الكابحة

الكلام في المسرح كما في الحياة وسيلة تعبير غير كافية حيث يعجز أحيانا عن التعبير عن كل خفايا الروح، وعن رصد شساعة العالم

للجسد، المسيجة للفن والثقافة التي لا يجب اختزالها في بعدها الفلكلوري السياحي كما يقول الناقد المغربي يونس لوليدي.

خلاصة:

إن المدينة العربية غالباً لم تحقق ذاتها كوحدة مستقلة، مرجعها في ذاتها ومؤسساتها مستقلة ومتناسقة، ذلك أنها فضاء أعزل، تشكله السلطة، إن كان واهن الشكل، وتختلس السلطة شكله، إن كان قد ظفر بشكل قديم... لهذا تبدو المدينة العربية كما لو كانت مدينة لا تاريخ لها، لا تراكم لها من ما تراكم ومن ما عرفته، ولا تنتج تراكماً من ما وفد إليها، بل تغوص في تراكم كمي عقيم، لأنها مدينة يتسرب منها الزمن، إنها تظل معلقة في زمن « الغوغاء» بلغة ريموند ويلمز (١٦)، لكن هذا لا يجعل الأفق موشحاً بالسواد والعتمة، بقدر ما يلزم – حتى إن وجد – لوقت ولإشتغال يعيد للمدينة ما فقدته، وللمسرح والفن مكانتهما، وللأداب ما يليق به من أهمية واهتمام، لأن المسرح، بما هو أب الفنون، لا يزدهر، ويرتقي جودة وجمالية، إلا بازدهار الفعل الثقافي بشكل عام بالمدينة، وتركيزاً على المسرح، وبالعودة إلى كتاب الناقد والباحث المسرحي، الدكتور يونس لوليدي، نقول بلسانه، أنه ما من شك أن المدن الحديثة تحتاج إلى وقت من أجل أن تكتسب شخصيتها، ومن أجل أن تفرز تقاليد وحياة اجتماعية لها طبيعتها وروحها الخاصتان، وحتى تؤمن بأن المسرح من بين الوسائل التي يمكن للشعب أن يربي نفسه بها، أما المدن القديمة فتحتاج إلى إصلاح يعيد لها قوتها وصلابتها، وإلى عناية تعيد لها دورها في الحياة الحاضرة، وتنزع عنها دورها الفولكلوري الذي ينحصر في اعتبارها منتوجا سياحيا.

ومع عودة الروح إليها ستعود الروح إلى الخلق الدرامي، ولن يتحقق هذا الأمر، هذا « الجنين » في ظروف طبيعية إلا إذا تظافرت جهود المهندس، والمؤلف، والمخرج، والممثل، والجمهور، ومن بيدهم مفاتيح المدن (١٧). لهذا ستبقى المدن العربية، بعيدة عن الخلق والإبداع في شتى مجالات الحياة اليومية ما دام من بيدهم مفاتيحها لا يؤمنون بضرورة المسرح والفن والآداب، ومادام المخيال الشعبي العربي مؤطر داخل فكر ميثولوجي وخرافي تغذيه أطر أيديولوجية للمعرفة .

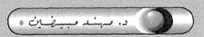
---

*باحث من المغرب

الهوامش

- جونثان تيرنر، بناء نظرية علم الاجتماع، ترجمة، الدكتور محمد سعيد فرح، الطبعة الثانية ٢٠٠٢، منشأة المعارف بالإسكندرية، ص ٢١٤
٢- المشهد السابع، الفصل الثاني من مسرحية شكسبير « كما تحب »، أنظر: جونثان تيرنر، بناء نظرية علم الاجتماع.
- د. يونس لوليدي: المسرح والمدينة، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث في قطر، الطبعة الأولى، يونيو ٢٠٠٦، ص ٩٣
- نفس المرجع السابق ص ١٥٤
- نفس المرجع السابق ص ١٠٥
- جونثان تيرنر، بناء نظرية علم الاجتماع، ترجمة، الدكتور محمد سعيد فرح، الطبعة الثانية ٢٠٠٢، منشأة المعارف بالإسكندرية، ص ٢١٤٦
- نفس المرجع السابق ص ١٠٧
- حميد لحميداني: القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الولى ٢٠٠٣، ص ١٥٢٨
- د.يونس لوليدي، المرجع السابق ص ١٤٩
- فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركزالثقافي العربي، الطبعة الأولى ١٩٩٩، ص ١٥٩١٠
- يونس لوليدي، المرجع السابق ص ٥٤١١
- نفس المرجع السابق ص ٥٥٢
١٣- "Danilo Martuccelli"؛ "Grammaire de l'individu"؛ Gallimard،٢٠٠٢ ؛ ٣٥٠ p
- د.يونس لوليدي، نفس المرجع السابق، ص ٥٣١٤-٥٢
- نفس المرجع ص ٥٩١٥
- فيصل الدراج، نفس المرجع السابق، ص ١٦٠١٦
- د.يونس لولدي، نفس المرجع السابق، ص ٢٣١٧

المثقف العربي واسئلة الراهن



ما أفادت به دعوات التجسير في المسافة بين المثقف والسلطة العربية خلال أكثر من عقدين، يبدو أنه لم يحدث أثرا كبيرا، فالمثقفون أوغلوا التقدم والسلطة العربية ظلت في مكانها، وهنا ما زال السؤال عن جدوى تجسير الفجوة قائما، في ظل تقدم المجتمعات للبحث عن خلاص منطقي يحل لها أزماتها الراهنة التي ظهر أن المثقف العربي كان بعيدا عن طرح برامج أو أفكار لحلها.

إزاء تلك الحالة لا زال المثقف العربي يمر براهنية حرجة فهو كثير التحول في مواقفه، أما من يصمد ويلتزم خطا فكريا ملتزماً فيكفي ان تجد له نعيا من جيرانه في صحيفة شعبية او يعلق خبر وفاته على جذع شجرة- حدث ذلك حين توفي المؤرخ العراقي صالح العلي عام ٢٠٠٣- أو عليه أن يهاجر، وأمام حالة الزحف على الثقافة واستخدام المثقف في وجبات الإصلاح السياسي التي لا هدف لها إلا إطالة عمر السلطان في قالب جديد، يظهر اليوم أن معضلة الثقافة والسلطة انتهت معركتها من جانب واحد.

ومع ذلك، يبقى للمثقف الملتزم جمهوره، وتزاد الحاجة له، وليس صحيحا ان الجماهير لا تريد ثقافة، بل هي احوج ما تكون إلى المثقف الملتزم بعد ان دبج مثقفو السلطة الكثير من الادبيات والقصائد في مدح أزمنة السلطان.

نحن اليوم بحاجة لنبحث عن دور للمثقف الحقيقي الذي يصنع الفعل الثقافي ويعاين مجتمعه، وينحاز له، وهنا يبرز سؤال مفاده ما الذي يفضي بمشاريعنا إلى الإخفاق مع اننا نصوغها وفقا لأحكام العقل؟ وما الذي يجعلنا نضع القناع ونمارس الدور ونعظ بالفضيلة والصلاح وتناضل السنتنا من أجل الحرية والعقلانية، ثم نلقي بذلك كله عند أول قادم يلوح لنا بخيرات من نوع آخر.

اليوم وفي ظل البحث عن اسئلة الراهن التي واجهها المثقف في إطار مفردات الهوية والدور والوظائف تبدو حقيقة مرارة البحث عن مسارات وتبدلات المثقفين -خصوصا الأيدولوجيين- وتحولاتهم اكثر وضوحا إلى حد قول البعض أنه «لا جدوى من المثقفين وأن علينا أن نصنع بهم ما أراد افلاطون ان يصنع بالشعراء».

ليس المطلوب اليوم مثقفاً صاحب عمامة على غرار رفاعة الطهطاوي، أو مثقفا ايدلوجيا على غرار قسطنطين زريق، اليوم نحن بحاجة إلى مثقف ذي نزعة انسانية ذات وعي لأهمية نصاب الحرية والتقدم في حياة الأفراد، نحن لسنا بحاجة للاكاديمي ولا المثقف المسيس، نحن بحاجة لمثقف يعرف مجتمعة بكامل تفاصيله، يعرف فقره ويعرف لغته ويعرف مستويات التعبير لدى الناس حتى لا يكون مغتربا عنه.

يجب ان نعمل على تنمية مساحات البحث في مستقبل الجاميع العربية، يجب ان نمضي بوعي إلى روح التقابل والامتحان، يجب ان نكرس دولة الحاكمية، ويجب ان نحدد دور الدين في الدولة، فإن نجحنا في ذلك سنكون على تخوم انطلاقة تجديد الذات.

هنا الخيار لن يكون ناعما، سواء في دور المثقف أو في تعريفه أو حتى في وظيفته، بل سيجابه، وسيقع البعض تحت خيارات الحياة الرغدة والنفوذ وبين الالتزام والانحياز الكامل لدور المثقف الفاعل المنغمس في هموم مجتمعه، ومع ذلك تسحق حياة أي مثقف ان تجد لها تصنيفا فإما أن يكون المثقف سلطانا او عونا للسلطان، وإما ان يكون المثقف ملتزما موضوعيا، هذا تصنيفان لم يعودا ذات جاذبية، بقدر ما تبدو الحاجة إلى مثقف يعي خطابة كل الناس، دون حاجة لإيضاح مكنون خطابه من قبل غيره.

---

*كاتب وباحث أردني
mohannad974@yahoo.com

الصمت والكلام في قصص أحمد بوزفور
مجموعة: «صياد النعام» نموذجا

د. حسن المـــودن *

«الجمال يا بني... هو الموت.»

أحمد بوزفور

١ . التذويت والانفتاح على الذات:

أحمد بوزفور قاصّ مغربي معاصر، لعبت نصوصه القصصية دورا كبيرا في التحولات التي تعرفها الكتابة القصصية، بالمغرب خاصة وبالعالم العربي عامة. فإذا وضعنا نصوصه القصصية في سياقها الأدبي والتاريخي، سنلاحظ أنها أكثر القصص تجريبا وبحثا متواصلا عن أكثر الأشكال واللغات والأساليب والتقنيات قدرة على بناء مفهوم مغاير للكتابة.



احمد بوزفور

بدأ أحمد بوزفور النشر منذ العقد السابع، وأصدر مجموعته القصصية الأولى: النظر في الوجه العزيز سنة ١٩٨٣. وآخر مجموعة أصدرها كانت تحت عنوان: ققنس سنة ٢٠٠٢. ونحاول في هذه المقالة مقاربة بعض عناصر الجدّة التي تميزت بها نصوص بوزفور، وخاصة في مجموعته: صياد النعام التي صدرت سنة ١٩٩٣.

وأول ما ينبغي تسجيله، في نظرنا، هو أنه لا يمكن أن نتحدث عن نصوص هذا الكاتب دون أن نسجل أنها لعبت دورا كبيرا في إعادة الاعتبار للذاتي، وجعل التذويت إحدى الآليات الضرورية للكتابة القصصية. فقد كانت الكتابة السردية بالمغرب خاضعة لتصور إيديولوجي مبسّط . وطني ثم اجتماعي . يغلّب المضمون على الشكل، والإيديولوجي على الجمالي، ولا يعير اهتماما لعنصر الذات، ولا يسعى إلى بناء تصور جدلي يأخذ بعين الاعتبار تلك التفاعلات والتعالقات المعقدة التي تحصل بين العناصر الأساس في تكوين كلّ كتابة: الذات، المجتمع، التاريخ، ويأخذ خصائص الكتابة واستقلاليتها بعين الاعتبار. وكما تقول إحدى قصص بوزفور التي تمارس التنظير أيضا:

« وعلى الذين يبحثون عن الايدولوجيا في رواية « الفلاح والتاجر والكاتب» أن يمسكوا بخيط التاريخ في الرواية، وأن يتتبّعوه من الجوع إلى الشرف إلى الانتماء إلى الوعي الشقيّ بالذات، فلعلّهم يفهمون حينئذ كيف تحرّك ويتحرّك التاريخ، وكيف جسّد الفنّ حركته» ١.

في قصص بوزفور انحياز للإنسان والحرية والاختلاف، وإعادة الاعتبار للفردي والذاتي، وانتقاد شديد للمذاهب الإيديولوجية التي تتميّز بطابعها الجماعي المغلق والمنغلق، وتمارس الوصاية على الأفراد والتحكم في أقوالهم وأفعالهم:

« أنا لا أريد أن أدري، أريد أن أدري لماذا تحبسوننا في مكان مغلق وترغموننا على أن « ندري».

لماذا لا تطلقون سراحنا وتشجعوننا على أن «نفعل»، أن «نلعب»، أن « نتحرّك»، أن «نختلف» لا أن ندري»٢.

في قصة: صياد النعام . وهذا عنوان المجموعة القصصية أيضا . حكاية تلميذ ملتزم بقضايا التلاميذ، ومنتم سياسيا، وخبر تجربة الاعتقال صغيرا، وكتب للإضراب والتحريض، لكنه لما تجرأ وكتب قصة عن الحب، عن الذات وآخرها، وقرأها أمام رفاقه اتّهم بالتهمة الخطيرة: بورجوازي صغير، وحصل تبعا لذلك إجهاض القصة. ذلك أنه لم يكن مقبولا أن تنفتح الكتابة على الذاتي، وأن تحرر الخيال الطفولي وتوظفه، وأن ترمي إلى تقويض السلطة الأبوية الجماعية، وأن تدمّر جدران المتخيل . السجن الذي تحبس فيه الايدولوجيا الكاتب وشخصياته.

٢ . الكتابة بين اللسان والكلام:

وتكمن أهمية هذا الانفتاح على الذاتي في كونه يفتح أمام الكتابة أبوابا مغايرة وآفاقا جديدة:

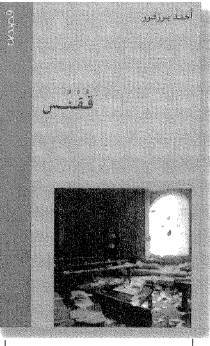
هكذا، نجد نصوص بوزفور تؤسس كتابة تريد أن تمارس حقّها في الكلام واللعب، وفي الفعل والاختلاف. وهذا ما يفرض عليها أن لا تكون خاضعة الخضوع كلّه للأنظمة والأنساق، بل ينبغي أن تنطلق منها من أجل أن تعيد ترتيبها وبناءها. ففي أكثر من قصة، نجد هذا التنظير لكتابة تقوم على أساس تدمير الأنظمة والأنساق، أو تعيد ترتيبها، وتتموقع بذلك بين النظام واللانظام. هكذا نقرأ في قصصه:

« الحياة هي الريح نفسها: حرّة مدمّرة للأنساق والأنظمة والاتساقات»٣.

« لخلق مكان، مكانك أنت، مكانك الجميل، يجب إعادة الترتيب» ٤.

« هناك إحساس بالنظام ورفض له في وقت واحد»٥.

وبعبارة أوضح، وباستعمال مصطلح اللسانيات، نقول إن قصص بوزفور كلام لا لسان، أو هي تعيد ترتيب اللسان من أجل أن تؤسس كلاما خاصّا بها. والسؤال الذي يفرض نفسه هنا: كيف تتكلم نصوص أحمد بوزفور؟ وما الذي يميّز هذا الكلام عن اللسان أو



نجد نصوص بوزفور تؤسس كتابة تريد أن تمارس حقّها في الكلام واللعب، وفي الفعل والاختلاف

النظام القصصي السائد، على الأقل في الأدب القصصي بالمغرب؟

أول ما تتميّز به نصوص الكاتب هو بنيتها التكرارية التوكيدية، بحيث تتكرر الجمل أو صيغها التركيبية، وتتكرر الكلمات أو بعض أجزائها، وتتكرر بعض الأصوات والحروف:

«وينهال على جوريك المتّسخ بلماذا؟ كيف؟ أين؟ متى؟ لماذاذاذاذاذا؟»٦.

هل يتعلّق الأمر بتكرارات مجانية أم أننا أمام طريقة أخرى في الكلام توظف ما فيه من إمكانات صوتية وتركيبية وإيقاعية تكون لها دلالات ووظائف عندما ينجح الكاتب في تشغيلها في السياقات الملائمة؟

يبدو مهماً تناول خاصية التكرار والتوكيد من منظور لساني نصّي، فتتمّ دراسة العلاقات التي تقوم بين البنيات الصوتية التركيبية ذات الطبيعة التكرارية التوكيدية وبين البنيات الدلالية للنص. فلا يمكن بناء دلالات النص إلا إذا أخذنا بعين الاعتبار ذلك الشيء الآخر الذي تقوله التكرارات والتوكيدات. لكن هذا الشيء الآخر يبدو منفلتا صعب التحديد، ويدعو القارئ إلى ممارسة البحث والاكتشاف، لأنه عبارة عن معانٍ إيحائية رمزية متعلقة بسياق الكلام. وهنا تكون الدراسة التداولية للبنيات التكرارية التوكيدية ضرورية.

من بين قصص الكاتب قصة عنوانها: الصاد، وهي بالفعل قصة يهيمن عليها حرف . صوت الصاد، به تبدأ وبه تنتهي، وهو يحضر في كلمات كثيرة تبدو أحيانا من دون معنى: صطاب، صاط، صررر.

هي كلمات أو أصوات جديدة لن يجدها القارئ في اللسان القصصي، لأنها خاصة بالكلام القصصي عند أحمد بوزفور، ويتحول بعضها أحيانا إلى مفتاح لنص أو مقطع بأكمله، كما في هذا النموذج:

« لا تفكر في الريح... واجهها كنت أنت ريحا لا خلاق لها/ واضبط الجدران وقل صررر... للشامتين قل صررر... وللتافهين قل صررر... ولفئران الكراسي قل صررر... وللذين « كايسيرو» كلماتهم قل صررر... صررر...صررر...»٧

يتعلق الأمر ببنية صوتية تركيبية لم تكن مألوفة في النصوص السابقة، من خلالها يتكلم النص، ويقول شيئا ما، ويدعو القارئ إلى اكتشاف هذا الشيء انطلاقا بطبيعة الحال من السياق النصي.

وما يميز هذه البنية النصية أنها تفتح الطريق أمام الكتابة القصصية لاستغلال إمكانات اللغة الصوتية والتركيبية، واللعب بالأصوات والكلمات والدوال اللغوية القصصية، كما في قصة أيها الرقبة:

« بلا بلا بلا بلا بلا بلا . جاوب
بلا بلا بلا بلا بلا بلا . جاوب
بلا بلا بلا بلا بلا بلا . جاوب





بلا بلا بلا بلا بلا بلا. جاوب
...............................»٨.

٣. اقتصاديات نصية جديدة: الصمت والحذف والفراغ

الصمت والحذف والفراغ من الاقتصاديات النصية الجديدة التي ميّزت الكتابة القصصية عند أحمد بوزفور، بحيث يجد القارئ نفسه أمام قصة مليئة بالحفر، ترفض الكلام وتنفر من التفاصيل، وتفضّل الصمت والحذف والاختزال. هكذا نقرأ في قصة الفنان:

« أستطيع رسم الكتلة في ليلة واحدة، ولكن العمل في هذه الكتلة بالحذف والاختزال يتطلّب سنة على الأقلّ.»٩.

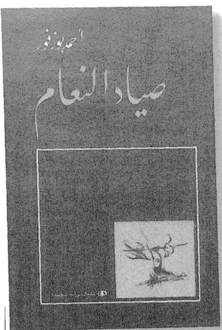
كثيرة هي الدراسات المعاصرة التي تهتمّ بالكلام، قليلة هي تلك التي تهتمّ بالصمت. وفي تراثنا النقدي والبلاغي، نجد الجاحظ يخصّه في البيان والتبيين بباب مستقل، كما نجد عبد القاهر الجرجاني يلفت الانتباه إلى بلاغته. في معناها الجمالي والتداولي. قائلا:

« هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، كأنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة.» ١٠.



يمكن النظر إلى الحذف والصمت في قصص بوزفور من منظور بنيوي، فنعتبره عنصرا بنائيا هامّا داخل تأليف مشيّد قائم الذات، بحيث يأتي الفراغ وجها من أوجه البناء. لكن ينبغي النظر إلى الصمت من منظور نسقي موسّع، بنيوي وتداوليّ. ذلك أن هذا المنظور هو الكفيل بطرح أسئلة جوهرية من قبيل: كيف يشتغل الصمت أو الحذف أو الفراغ داخل سياق نصيّ معيّن؟ ما الذي يقوله هذا الصمت؟ ماذا يعني هذا الصمت على مستوى فعل الكلام؟ ما هي المفعولات المراد الحصول عليها على مستوى التلقي؟

تعود أهمية الصمت أو الحذف أو الفراغ إلى أنه يقول بطريقته الخاصة ما يسعى الكلام نفسه إلى إخفائه وإضماره، فيصير الإخفاء نفسه هو الإظهار، ويصير ما كان غائبا وفي حكم العدم والموت شيئا موجودا وحيّا.



يتخذ الصمت أو الحذف في قصص بوزفور أشكالا عديدة، فقد يكون سطرا من نقط الحذف يتخلل صفحة من صفحات القصة، وقد يكون حذفا يمسّ جملة أو كلمة أو بنية نصية بأكملها، وقد يكون الحذف نهاية نص كما في قصة حصان الساعة اليابانية:

« على سطح العين تطفو ساعة يابانية صغيرة، يراها الحصان ويهمّ بالحمحمة، انه يبتسم، هل يفكّر في القفز اليها؟...............................
...................................»١١.

هذه نهاية مفتوحة تدعو القارئ إلى المشاركة والاستمتاع بمتعة ملء الفراغات. إنها تقنية السرّ، فمن استطاع سدّ الثغرة اختبر متعة المعرفة ونشّط الخيال. نقرأ في قصة صدر حديثا:

« ولكنها بنهاياتها المفتوحة تدفع القارئ إلى آفاق واسعة من الخيال عملا بالمبدأ الفنّي الحديث: على القارئ أن يستخرج بأصابعه الكستناء من النار»١٢

إن مهمة الكاتب ليست هي الكلام فقط، بل هي دفع المتلقي إلى الكلام والحوار أيضا، أي أنها دعوة إلى إخراج الخطاب القصصي من صمته وانتظاره. فالصمت ليس عدما خالصا أو فراغا مجانيا، بل هو بنية قابلة لتأويلات متعددة. نقرأ في قصة صياد النعام:

« قد يحتاج الأمر إلى قراءة ثالثة، هل الثالثة ثابتة؟ إذ أنني لا أدري في الحقيقة عمّن أو عمّاذا كنت أتحدث، أما الكتابة فمن يستطيع الحديث عنها؟»١٣.

وإجمالا، فمع نصوص أحمد بوزفور القصصية تتحول الكتابة إلى مسألة إشكالية، فهي في الوقت ذاته تنتمي ولا تنتمي إلى النظام القصصي، وهي تؤسس كلامها الخاص دون أن تنفصل تماما عن اللسان القصصي، وهي تمارس الصمت والحذف، ولكن بالشكل الذي يسمح لها بالحديث من خلالهما، وهي تتكلم وتترك للقارئ فرصة الكلام، أي أنها وتتكلم وتدفع المتلقي إلى مشاركتها في الكلام.

وليس الصمت أو الحذف أو الفراغ مجرد ألاعيب شكلانية، ذلك لأن صموتات أحمد بوزفور موثقة بالأصوات والكلمات، فالصمت هنا هو أوج اللغة كما قال مالارميه، إذ يكشف مستوى الكاتب أمام اللغة.

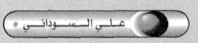
ينظر بوزفور إلى اللغة القصصية بوصفها نظاما لابد من تدميره وإعادة ترتيبه، وهو يدمره من خلال الاشتغال على مادية العلامة اللغوية: تأتي الصفحة المكتوبة صوتا ومعنى في الآن نفسه، وتخلق تناغما بين الكتابة والموسيقى، بين الصوت والكلمة، بين الكلمة المكتوبة والكلمة المنطوقة. فالأدب القصصي كتابة وطباعة وكلام وصوت ومعنى وأشياء أخرى كثيرة.

---

*كاتب من المغرب

الهوامش:

١. أحمد بوزفور: صياد النعام، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، ١٩٩٣، ص٢٨.
٢. نفسه، ص ص ٦٠. ٦١.
٣. نفسه، ص٥٢.
٤. نفسه، ص١٤.
٥. نفسه، ص١٩.
٦. نفسه، ص٤٢.
٧. نفسه، ص ٤٨.
٨. نفسه، ص ٦١.
٩. نفسه، ص ١٨.
١٠. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق وتقديم ر. الداية و ف. الداية، مكتبة سعد الدين، دمشق، ١٩٨٧، ص١٦٢.
١١. أحمد بوزفور: صياد النعام، ص٥٤.
١٢. نفسه، ص ٢٦.
١٣. نفسه، ص ١٠.



قبور عراقية مشعّة في دمشق

علي السوداني *

قبل تسع عجاف من الآن، توقف عبد الوهاب البياتي عن ممارسة الحياة أو الجزء المقسوم له منها، فأما ابو علي فهو الشاعر العراقي الرائد الذي مات بدمشق الشامية ودفن نحو وجه شيخه المتصوف محيي الدين ابن عربي وأما مناسبة هذا المكتوب فكانت جلسة وندامى وسهارى . هو الرائي الذي ربما خذلته الرؤيا هذه المرة وهو ينصت الى طقطقة خرزات مسبحة أيام ضاجة وممتلئة في وجه، وباردة ومقفرة وحزينة في وجه ثان كما أوراق بائدة تمطر من روزنامة السنة تحت غواية القناع الذي ارتداه في غير مدونة ومعلقة.

في خرير أيامه المتأخرات، حججت اليه وشلت وجهي شطر دمشق التي فازت به كأنه قبر مؤجل يكاد يصيح من فرط نوره. أو شال أيام وقصائد منثورات كما لؤلؤ صاف، يلملمها محمد جاسم مظلوم احد أوفى مريديه. كنت أمعن العين بعين مظلوم - في بلور باب توما - فاندهش وانذهل وأغيب واشطح قبل ان يأكل ماء زمزم سبعا من دنان الراح. وفي لجة ذلك الغياب، يوقظني (أبو علي): إني لأكاد أنصت لخطوات الموت تنزل ثقيلة كاسحة!

بعدها بأقل من أشهر ثلاثة، مات البياتي ودفن في مقبرة الغرباء خارج أسوار ملهمه محيي الدين بن عربي لكن داخل معطرة التصوف والذوبان. قبل ذلك وفي الدهر الذي اقترح فيه عبد الوهاب البياتي الموت على نفسه، كنت عدت الى عمان وفي عبّي جهشات وشهقات ونبوءات، وعند أعتاب مقهى (السنترال) سألني طراد الكبيسي عن حفنة من أيام دمشقيات وسلة من ليال بياتيات. قلت:

دمشق مدينة ساكرة تأكل وتشرب وتحترف سياسة وادبا، وتقلق وتذوب في تاريخ الحجر الخالد، لذا استجابت لنداء منبثق بقوة وهتاف الغواية فواصلت تأثيث مدفن الغرباء بجثامين عراقية مشعة - كان قبل ذلك مصطفى جمال الدين وهادي العلوي ومحمد مهدي الجواهري وختامها يوسف الصائغ وعدنان ابراهيم الذي ظلمته مرثيات الوهم وهو الولد المبدع البديع، حتى لتتسع مخيلتي فترى فيما ترى ليلة هروب سعدي يوسف وقد منح ظهره المستقيم أبدا دمشق شاردا ساريا بليل أبكم، قافزا فوق دكة مغسل كان تلبسه ومسه - بعد متوالية الغياب تلك. مسا كاد معه ينصت لقراءة سورة الفاتحة على مقترح موت مبكر.

أراني - أنا الولد التعبان من صباحات بغداد المحتلة المفخخة - وقد شرعت من النهاية وكان الأجدى بي ان ألج باب الذاكرة من سنوات عمانيات صافيات بهيات بتاج الثلج - رأس البياتي كان شديد البياض - شاهقات بعطر الياسمين والياسمين هي حانة البياتي المفضلة التي اقفلت ابوابها العمانية بعد رحيل الشاعر صوب دمشق الشامية - اياما، سفحتها على مائدة البياتي - طاولته ان شئت - مريدا منصتا خاشعا مترنما مرددا مرتلا مرات، شابا عن الطوق، مشاكسا مقامرا، صانع قفشات ومقترح سعادات ومنتج أوهام في حضرة لا تقل فيها كلمة الا وتحس انك إنما تتوجس في حقل ألغام.

الكتابة هنا إذن - ما أوجعها وما ألذها - مشروع كتاب، سأنتف ريشه وابتسره وأعصر لغته واصفي حروفه وأقصقص جناح مخياله فأقول:

على مائدة البياتي أو طاولته - الطاولة تتبدل أحوالها وطقوسها، تصحو في غاليري الفينيق وتسكر في حانة الياسمين - اجتمعت كل التناقضات، الممكنات والمستحيلات. قطار بغداد الصاعد الى عمان المعبأ بأدباء وكتاب ومبدعي وكذابي البلد، كلهم ضيوف على تلك المائدة التي ما منعها ثلج منثور ولا عكرتها واقعة وقعت في بستان حسب الشيخ جعفر المزروع في خاصرة اللويبدة. أدباء ينشدون المنافي فيسقطون عند منازل وليالي أبي علي في مشهد يتجاذبه التطهير والتعميد والقلق والتوجس حتى اذا أذنت الساعة وسكرت القوم من نقيع (حداد ذهبي)، لحظتها، لن تجد من يتحامق ويقامر فيخرج من باب الحانة قبل دقائق معدودات من زمن ذوبان القعدة، هن كافيات لسحقه وهرسه ودرسه هو وقصيدته التي كنا قبل كأسين من الآن، قد رفعناها بصحة وعافية وألق وخلق ذلك الفتح المبين!

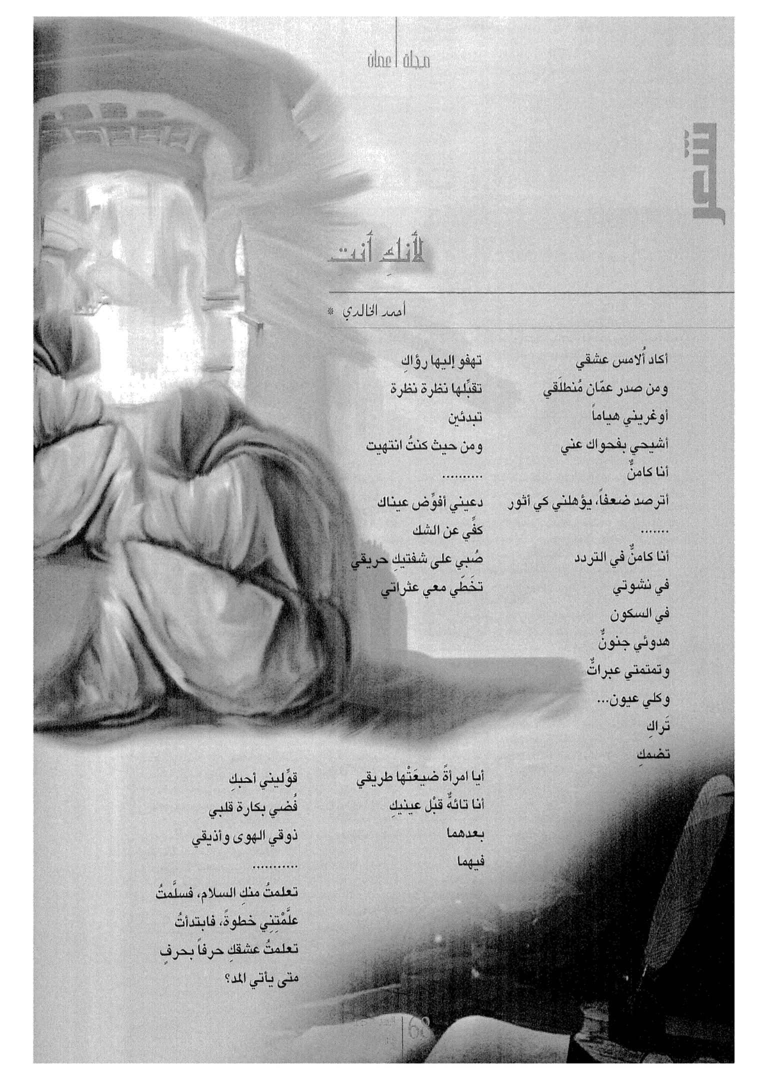
مائدة عجيبة. خلطة مسحورة من شعر وسياسة ورسم وقصة ورواية ونقد ونقود وغناء وتمثيل وكذب مبين. طاولة مربعة ومستديرة صف على محيطها، ابناء معارضة وأبناء موالاة وغواة حكي، شطار وعيارون ونسابة يحفظون أجمل القول وينثرونه في ليال حالكات، لكنها ظلت تصيح: هل من مزيد؟

البياتي يغربلها ويفلترها ويصفيها وقبل ان يجري ويسيح الذهب من مغطس غروب اليوم التالي يلح أبو علي في سؤالي عن اسم المرأة المذهلة التي فضت بكارات أو شال ليل الحانة وخلفت فوق جبينه قبلة متخيلة !!

أعلى درجات الوهم أو أقصى حالات الخصب ساخنة طرية عذبة لذيذة كما عائشة. حكاية قصيرة جدا لهي جديرة في ان تنطبع عند ختام هذه الاستعادة بطلها رجل عماني كان عاصر سنوات البياتي السبع هنا. الرجل كان اسمه أبو باسم وكان من شغيلته في تصليح ماطورات الثلاجات والبرادات المعطوبة، الفتى الشاعر نصيف الناصري وكان تناهى الى مسمعه نبأ رحلتي الدمشقية فأتاني على جناح مساء موحش الى غاليري الفينيق طالبا مني تذكير أبي علي البياتي بوعده له . هو الشاكي الأزلي من رائحة الموت. بأنه سينحت له أجمل مرثية حال وصول موته الشائع في كتاب اليقين لكن أبا علي قد مات تاركا خلفه أمنية رجل طيب ما زال ينطر مرثيته المذهلة. في ليلة موت البياتي، اقفرت صالة الفينيق فقمت صحبة علي عبد الأمير بأعادة تأثيث طاولته. زرعنا فوقها باكيت سكائر من الصنف الذي كان يشفطه، ومرمدة وفنجان قهوة وبورتريت وظل المرأى قائما حتى غلقت الفينيق أبوابها وماتت راعيتها الجميلة سعاد دباح !!

---

*كاتب عراقي مقيم في عمّان
alialsoudani61@hotmail.com



شعر

لأنكِ أنتِ

أحمد الخالدي *

أكاد أُلامس عشقي
ومن صدر عمّان مُنطلَقي
أوغريني هياماً
أشيحي بفحواك عني
أنا كامنٌ
أترصد ضعفاً، يؤهلني كي أثور
....
أنا كامنٌ في التردد
في نشوتي
في السكون
هدوئي جنونٌ
وتمتمتي عبراتٌ
وكلي عيون...
تَراكِ
تضمكِ

تهفو إليها رؤاكِ
تقبّلها نظرة نظرة
تبدئين
ومن حيث كنتُ انتهيت
....
دعيني أفوِّض عيناك
كفِّي عن الشك
صُبي على شفتيكِ حريقي
تخَطّي معي عثراتي

أيا امرأةً ضيعَتْها طريقي
أنا تائهٌ قبْل عينيكِ
بعدهما
فيهما

قوِّليني أحبكِ
فُضي بكارة قلبي
ذوقي الهوى وأذيقي
....
تعلمتُ منكِ السلام، فسلَّمتُ
علَّمْتِني خطوةً، فابتدأتُ
تعلمتُ عشقكِ حرفاً بحرفٍ
متى يأتي المد؟

كيف يكون السكون؟
وفائدة الضم
إفتحْ...
فتحتُ
وشدّد فشدّدتُ
كن حذراً عند تاءٍ، ونون
، فكنتُ على العكس
لم أتخذ أي حذرٍ ولا يحزنون
أكاد أقول أحبكِ، أعشق سود
العيون
....

ولكنني خائفٌ، ولدي سؤالٌ
حزينٌ،
معلمتي :
هل إذا عشق القلب قلب معلمةٍ
هل يخون؟
أجيبي ولا تسأليني إذا كان
قلبي،
أخاف بأن لا أجيبك صدقاً
وأن يتفاقم حبي
وأن تعتريكِ الظنون
بأني أحبكِ حد الجنون
وأعشق عيناكِ

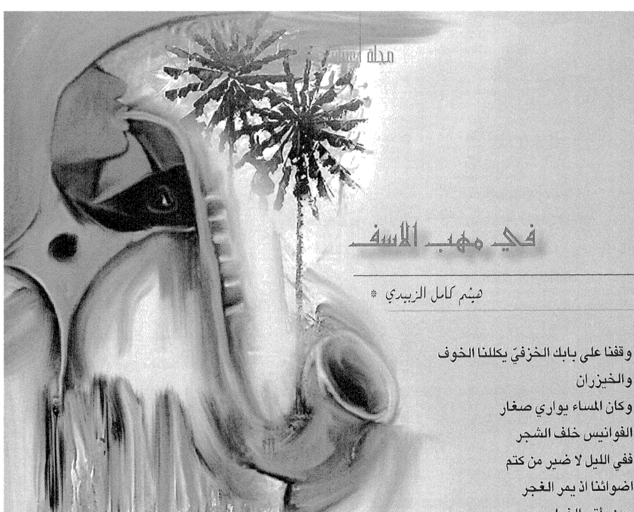
أعشق من أحرف الأبجدية
خاءٌ، ولامٌ
وواوٌ تليها
ودالٌ عليها سكون
فتدركُ أستاذتي.. من تكونُ
حبيبة قلبي
معلمتي :
أيّ قلبٍ حنون
يعلّمني، من أنا، من أكون؟!
يعلّمني لغة العشق،
ماذا تقول العيون
يعلّمني أن أفرِّق بين الهوى
والظنون
وأنّ الهوى ليس حكراً على ثُلة
الطالبات
فرُبَّ معلمةٍ لا تعيركَ أي اهتمام
تخبئ قلباً يذوب
أبى أن يتوب
....

معلمتي...
إن بدوتُ شغوفاً أحب اللغات
فما زال في القلب متسعٌ للهوى
والحياة
أحبُ اللغات، ولكنْ لأنكِ أنتِ
معلمتي.. يا معلمتي، هل
فهمتِ؟!
لماذا يفيض فؤادي سروراً إذا
أنتِ جئتِ
لماذا أهيم وتغمرني سكرةٌ إن
قرأتِ

لماذا أجيب سريعاً إذا ما سألتِ
معلمتي،
يا معلمتي.. هل فهمتِ؟!
لماذا أخاف إذا قلتُ أنكِ أنتِ
حبيبة قلبي
وأستاذتي.... هل شعرتِ،
بتلميذكِ المتوسط يغدو ذكياً
ويهتم بالواجبات
يشاركُ في الدرس
يأتي مع أول الوقت
ما غاب يوماً، ولم يتأخر
.....
أستاذتي.. لستِ أنتِ
إذا شئتِ أن لا تكوني،
فإن حبيبته لستِ أنتِ
مجرد طفلٍ صغيرٍ
يكاد إذا هبّتِ الريح يوماً يطير
مجرد وهمٍ، وأضغاث أحلام
يحلم أني أنا
وبأنكِ أنتِ
فهل سيُعاقَبُ طفلٌ على حلمه
ألْف لا بأس
إن كان من سيعاقِبُ أنتِ
فلا ضير أن يضرب الحب قلب
ويصفعه قبلةً
ويكيل له العفو والرحمات
ليصرخ أن المحب أنا
وبأن الحبيبة أنتِ

شعر

* شاعر من اليمن
eftah@hotmail.com



شعر

في مهب الاسف

هيثم كامل الزبيدي *

وقفنا على بابك الخزفيّ يكللنا الخوف
والخيزران
وكان المساء يواري صغار
الفوانيس خلف الشجر
ففي الليل لا ضير من كتم
اضوائنا اذ يمر الغجر
حين يأتي الغراب
ننكس راياتنا في سطوح
البيوت
لكي لا نموت
على بابك المتصدع جَمهَرَنا خوفُنا
من وميض الحراب
وثرثرة الصافرات
وحظر التجول والنائحات.

مسوّرة بالاسى والشباك دروبك ياسيدي يا وطن
فكيف سندخل والباب اضلاعه من خزف؟

– بحق الهك أوي الذين اختفوا في صباح الجنازة
تفزعهم عبوة من ندم
بحق الجنائز مجهولة الرأس والنَفْسِ والامهات
بحق الذباب
تكرّم علينا ببعض الثياب
نواري بها سوءة الافلين
بلا نجمة في سماء الشباب
بحقك إفتح لنا الباب ها قد وقف
لدى بابك الخزفي المزخرف بالنجم والعنب
الوارف الذل
كوكبة من يتامى حروبك تبكي الافول
فكيف الدخول
وبابك قد اوصدته الكلاب؟

هنا الليل بئرٌ من الحبر فاضت على اعين السابله
فحلّت على الشرفات انتقاما

وبالفحم خضبَت الريح والعشب والامنيات
وها سودّت فرحة القابله
لدى الليل بئر من الفحم، مكحَلةٌ تحتفي بالعمى
هو الخوف والظلم – او ربما
هو الليل هذا الذي قد رمى
حلمنا اذ رمى
ولليل كفان .. كفٌ تسوق النجوم بعيدا عن الوطن البابلي
وكف بمفردها لا تصفق للواقفين على دربك المبتلى بالدماء
وكف بمفردها لا تصفق لكن تدق على طبلة الحرب
كي يرقص الموت في فسحة العتمة القاتله
على اضلعٍ في مهب الاسف.

ولليل عينان مفقوئتان ونظّارة افعمت بالرمد
فلا شك لو تفتح الباب فجرا على لا احد



ستورق من تحت تل النفايات مقبرةٌ
في تخوم الابد.

أجِرنا بحقك وافتح لنا الليل نرسمُهُ صفحةً من كروم
تليقُ عناقيدُها بالشفاه الندية في هجعة السيسبان
تليق بابريق خمرٍ تواردهُ سربُ بيضِ النجوم
وفر خفيفا الى تُلمسان
وسلّمْ لنا دجلة الموت نرحمه اليوم مما علقْ
بضفتهِ من نحيب الجثث
نخطُ على حزنه : «قل اعوذ برب الفلق.»
لئلا يحدّث اطفالنا القادمين،
على صهوة الفجر، عمّا حدث
ونصطاد منه موات العصافير في شهقة الصبح
ياصاحب الصبح هلا اتاك حديث الذبيح
له طفلة مثل دمع المسيح.
لدى الليل قبعةٌ من صغار الخفافيش
يدلقها فوق هذي السماء
فتوصد شبّاكها بالسواد
لدى الليل لافتة للحداد
وسرب نعوش على قافله.

اجرنا بحق العصافير وافتح لنا الليل نرسمه بين نوح الفراتين
بسملةً مثل نور الاله تسمى: وطن
نسورّه ببقايا ضلوعٍ وريش حمام
ونتلو على ساكنيه السلام
ليفتح اهدابه للوسن
وتندى مصابيحه الآفله...

* شاعر عراقي

شعر

شعر

مُبترداً بناري

إيهاب الشلبي *

لأنثى لم تكد تحتلُّ أحداقي
وتسكن في بياض دفاتري
وتقيم هودجها على صفحات أوراقي
وترسلني بريداً سابحاً
في الشعر
أقرأ فتنة الكون التي
نسج الإله خيوطها وتجلّى
وأسكبُ من ندى كفيَ
خمر تبتّلي لأضيء وجهي بالتماع
السرّ في مرآتها
وأذوب في سهدي
كشمعة ناسكٍ ما بين إخفاقٍ وإشراقِ
لأنثى
لم تكد تستلُني من غيمتي
برقاً..لتومضني
شفيفاً مثل دمعتها
ومغتسلاً برقراقي
لأنثى لَم تكد تعدو غزالةُ حرْفها
قربي
فتحفل بارتعاش الومض في قلبي
وتجفل من صدى دقّاته
وأنا أرومُ عناق نرجسها
فترميني بجمرِ تعلّقي
وأروح مبترداً بناري واحتراقي

تعود إليّ

ثم تقودني بدلالها لضلالها
وشقاقي
لأنثى لم تكد..
حتى أضعتُ مفاتح الطرق التي
تهدي
إلى عنوان غربتها وعنواني
ضللتُ خطاي يا مولى

فأين يكون محرابي
وقبلتها تُشتّتُ درب مَن صلّى
لأنثى دوّختْ مرآتها
قبل العروج ودوّختني
ذكّرتني ذات مسرى من يديّ
بأنني أحتاجها
كالشعر كي أبقى على قيد الهوى
وبأنها تنتاب أوصالي كما الهذيان
كي تبقى على شفتي
ولا تُتلى
لأنثى لم تكد تلقي عليّ جناس معجمها
لأذهب في بديع المفردات
إلى طِباقي
تلتقي صوتي على شَجَر القصيدة
حينما بالبوح يهمسُ غصنُ درّاقي
لأنثى ذات ليلَ بارد
حلمَتْ بدفءٍ فراشها
فاستيقظتْ أركان غرفتها
على جرَس المنبّه
ما يزال الليل
وقتا نابضاً برفيف سوسنها
أحسّتْ زهرها بيدين راعشتين
مرّتْ فوق فاكهةٍ
أوانُ قطافها هلّا
برقٍ سرى تحت الغطاء
يحك توت شفاهها بالورد
فارتعد المدى ودنا الغمامُ.. تدلّى
لأنثى
لم أزَلْ
عَشاقَ نهدَيها
اللذين أنا رسمتهما
على شبّاك غرفتيَ الصغيرةِ
مثل عصفورين
ظلّا
ينقران دمي..
وما ملّا
لأنثى من مزاج العطر
في رئتي
ومن سحر الخيال إذا تسنّت
لحظة الوسن الشهيّة ليلا
لها انبسطت خطوط الطول عبر جهات
آفاقي
وراوغ سهمَ بوصلتي
طريقٌ حادَ عن سَمْتي وعن سِمَتي
ضللتُ خطاي يا مولى
فأنّى دار وجهي.. وجهها حلّا.

*شاعر أردني





يحيى القيسي *

يمكن لمتابعي إصدارات الكتب على المستوى العربي، أن يلاحظ موجة جديدة، منذ سنوات قريبة في طباعة الكتب ذات التوجه الروحاني، ولا سيما كتب التصوف الإسلامي، وحتى وقت قريب لم يكن المرء يجد في المكتبات نسخا لأعمال معلمين كبار من صنف ابن عربي، والنفري والحلاج وجلال الدين الرومي وغيرهم، ولكن تواصل انجازات المحققين والدارسين والباحثين يوما بعد يوم بهذه الكتابات الجوهرية قاد وما يزال إلى إصدار كتب لم تكن متوفرة أبدا منذ قرون، إضافة إلى أن كتابات المتصوفة ظلت على الهامش فترات طويلة مقموعة من أنصار التيار الإسلامي الظاهري بمختلف تجلياته ومذاهبه وأئمته، ولعل في بعض جهود المستشرقين من أمثال ماسنيون الفرنسي وغيره، ما ساهم بشكل أكيد في إعادة الانتباه إلى نصوص عالية القيمة من الناحية الأدبية لغة وأسلوبا ومن الناحية الروحانية / الدينية الباطنية معا، ويمكن الإشارة أيضا بكل احترام إلى جهود الهيئة المصرية العامة للكتاب في تقديمها للقراء العرب، وبسعر زهيد عددا من عيون التراث الصوفي، مثل: «روح القدس في مناصحة النفس» للشيخ محي الدين ابن عربي، والنصوص الكاملة للنفري، و«منارات السائرين ومقامات الطائرين» لأبي بكر الرازي، كما تبرز جهود الباحث المصري محمود الهندي في إصدار سلسلة من التفاسير العرفانية الصوفية للقرآن للحلاج وذي النون المصري وغيرهم، وطبعا لا بد من الإشارة إلى صدور كتب أخرى- عبر تحقيق جديد أو إعادة طباعة – لأعلام كبار من المتصوفين مثل الجنيد البغدادي وعبد القادر الجيلاني والجيلي وابن عطاء وغيرهم.

من ناحية أخرى نشطت الترجمات للكتب الغربية ذات التوجه الروحاني، ولا سيما فيما يعرف بكتب الشفاء الذاتي وتنمية النفس مثل كتب الريكي، والبرانا، والطاقة الحيوية، والحياة بعد الموت، وكتب التصوف الهندي والبوذي والمسيحي الغربي، و صار من المألوف أن نقرأ في هذا الحقل كتبا مترجمة أو مؤلفة لأوشو ومريم نور وتشوا سوي غيرهم، وما يميز معظم هذه الكتب قياسا مثلا لتلك الموجة الروحانية التي ظهرت في ستينيات القرن الماضي عربيا أنها تنطلق من العلوم الحديثة، وتحاول أن تقدم لإنسان القرن الحادي والعشرين خلطة متقنة ما بين فيزياء الكم والعالم الماورائي والعلاج الروحاني معا بما لا يتناقض مع الدين، في الوقت الذي نشطت فيه أيضا الآداب في تقديم روايات تحاور هذه العوالم، وتحاول أن تسد شيئا من رمق العوام والخواص نحو العوالم الروحانية كبديل للتهتك المادي الذي وصل أقصاه، ولنا في روايات باولو كويلو مثلا ساطعا.

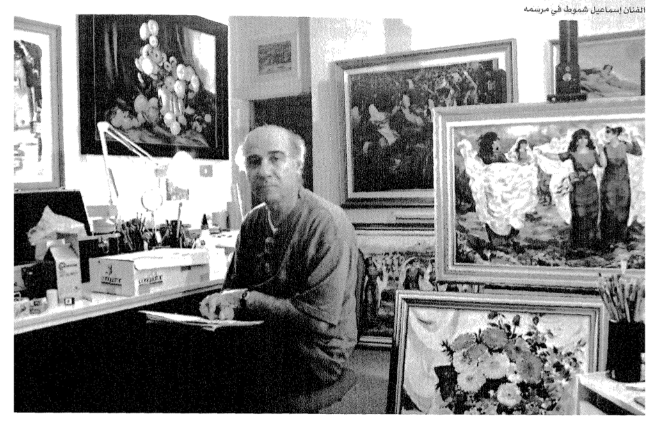
وبالنسبة للقراء فقد وجدوا في هذه الكتب ضالتهم بعد غرق كبير في تفاصيل الحياة اليومية اقتصاديا وسياسيا واجتماعيا، ولا سيما أن هذا النوع من الكتابات تصل إلى منطقة أخرى تدغدغ أحلام القارئ بغد أفضل، وتمنحه تفسيرات لم يكن يوما من الأيام يتوقعها للعالم من حوله.

وكعادة أية موجة جديدة يتسلل إليها الشطار والعيارون والمشعوذون فيخلطون الجيد بالرديء، ويساهمون في كتاباتهم أو تطبيقاتهم العملية في تشويه المنهج الأصلي وروحه، كما يتسلل الظلاميون، أي أعداء النور والخير أيا ما كان الشكل الذي ينخرطون تحته في المساهمة أيضا ببث سمومهم، وبين التجار وخفافيش الظلام يبزغ دوما من يحملون الراية النورانية، وما على القارئ او الراغب بالمعرفة إلا ان يبحث بشكل حقيقي ليجدهم، وللأسف فإن حقل الروحانيات الحديثة يبدو غربيا بامتياز، ضمن خلطة شرقية (هندية ويابانية غالبا)، فيما يبدو العرب والمسلمون قد توقفوا عن المساهمة في الكتابة في هذا الحقل منذ ألف سنة او أكثر مع انتهاء موجة الشيوخ الكبار للمتصوفة، فيما لا يجرؤ آخرون على الدخول في هذا الحقل خارج الغطاء الإسلامي للروحانيات.

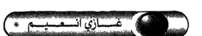
عموما فإن الأحداث تتسارع، والإنتاج الروحاني من الكتابة أدبا وبحثا وعلوما يزداد يوما عن يوم، والمطابع تنقل لنا كل جديد، من المترجم، إضافة إلى ما يصلنا بلغته الأصلية، فيما ينشغل معظم الكتاب العرب بالرجوع إلى الماركسية التي أكل الدهر عليها ونام، أو بتقديم كتابات ناقمة للفكر الإسلامي، أو بالانغماس في الكتابة الأدبية الباهتة المعالم، أما التفكر ولو قليلا في الكتابة الروحانية او التصوفية بمعناها الواسع بحثا وإبداعا فهذا يبدو نوعا من الميتافيزيقا والتخريف، وحقا فإن الصعود الحضاري يبدو شاملا ليس في الروحانيات وحدها بل بالتكنولوجيا وطريقة التفكير المستقبلية، وفي كل المجالات حتى الحربية منها، ونحن في هذه المنطقة من العالم (الثالث عشر) في سبات عميق قد خرجنا من السباق مبكرا أو بشكل أدق لم نكن ذات قرن قريب فيه من المشاركين..!

روائي وصحفي أردني
yahqaissi@gmail.com

الفنان إسماعيل شموط في مرسمه



في الذكرى الثانية لرحيله
إسماعيل شموط:
المثقف العضوي والفنان الملتزم



يعد الفنان الفلسطيني إسماعيل شموط الذي حقق أسلوباً متميزاً عبر المراحل المختلفة التي مرت بها مسيرته الفنية، والتي دلل عبرها على تنوع قدراته الفنية القادرة على التعبير عما يرغب به، حتى استقرت تجربته على أسلوب خاص به، أحد أبرز الفنانين في فلسطين والوطن العربي، حيث تميز عن جيله من الفنانين العرب بأنه اختار منذ البداية أن يكون لفنه طعم الحياة الحقيقية، حيث اختلط فنه بنضاله السياسي، وبدفاعه عن حريته وحرية شعبه ووطنه، وهذا ما ينعكس بقوله «أنا لا أقدم فلسفة جديدة، أنا من اللد في فلسطين وهذه بعض جراح شعبي وجراحي، آلامهم آمالهم وآمالي».



عند بوابة إيريز

لقد كان شموط فناناً مثقفاً، جمع بين التشكيل والموسيقى والسينما والأدب والكتابة.. لذلك هو واحد من أولئك الذين يمكن أن نسميهم بـ «المثقفين العضويين» أي المثقفين الذين ينغمسون في الصراع انتصاراً للحق والجمال، ثم إنه كان فناناً «ملتزماً» حيث وضع نفسه منذ صباه في خندق الدفاع عن وطنه وأمته، وظل يدافع عن فكرته وموقفه هذا حتى آخر يوم في حياته.

وفقد أحدث غيابه عام ٢٠٠٦ دوياً في الحياة الثقافية والفنية في فلسطين والوطن العربي، ولا تزال الأوساط الفنية والثقافية تستعيد ذكراه وتتحدث عن تراثه الفني والنضالي بتقدير كبير.

وها نحن في مجلة عمان الثقافية، نعود إليه ونرجع بالذاكرة إلى بداية مشواره الفني، عندما كان يبحث عن حضور دائم.. وهوية.. وخصوصية تميزه.

. فمن هو فناننا، وماذا عن سيرته ومسيرته؟

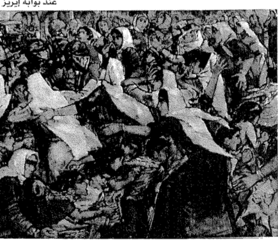
ولد الفنان الراحل إسماعيل عبد القادر شموط في مدينة اللد يوم ٢ / ٣ / ١٩٣٠، لعائلة متوسطة الحال كانت تتاجر بالفواكه والخضار، وقد برزت مواهبه في الرسم والموسيقى بالمرحلة الابتدائية الأولى في مدرسة اللد،

أحدث غيابه عام ٢٠٠٦ دوياً في الحياة الثقافية والفنية في فلسطين والوطن العربي، ولا تزال الأوساط الفنية والثقافية تستعيد ذكراه وتتحدث عن تراثه الفني

فرسم بقلم الرصاص والحبر الصيني والألوان المائية والطباشيرية، وفي المرحلة الإعدادية مارس النحت، وتعلم مبادئ المنظور والظل والنور، ورسم الطبيعة الصامتة والمناظر الطبيعية، كما رسم الأشخاص والمواضيع الإنسانية العامة.. ومارس الزخرفة المدرسية بأنواعها المختلفة، وكان والده حينذاك يُفضّل لابنه الانكباب على الدراسة المدرسية بدلاً من إضاعة الوقت في الرسم والنحت، لكنه لم يكن ذلك المتعنت ضد الرسم.

وفي المدرسة تعرّف على الألوان الزيتية لأول مرة عندما شاهد أستاذه الأول في الرسم والأشغال اليدوية «داود زلاطيمو». كان يرعاه ويشجعه في هوايته وتنمية مواهبه . يرسم اللوحات الزيتية بها فاجتذبته، لكنه لم يمارس الرسم بها إلا في آخر سنة قبل رحيله عن اللد، حيث استطاع أن يقنع والده بأن الرسم يمكن أن يكون مهنة تدر الربح، فوافق والده وخصص له مكاناً


عند بوابة إيريز


' سة النار

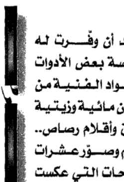

سيدة البرتقال

في البيت ليمارس فيه إسماعيل الرسم على فساتين الفرح بالأزهار والطيور ذات الأسلوب الباروكي، بواسطة ألوان زيتية خاصة، ونجح إسماعيل في هذه التجربة، وحقق دخلاً من وراء ذلك مكنه من المساهمة في تدبير أمور عائلته المعاشية، وهذا جعل والده يرتاح إلى عمل ابنه، في هذه الأثناء رسم إسماعيل بعض اللوحات الزيتية لمناظر طبيعية ولشخصيات إنسانية بأسلوب أقرب إلى الأسلوب الكلاسيكي، لكن الأمر لم يدم طويلاً، ففي عام ١٩٤٨ حدثت « النكبة » وسقطت اللد بأيدي الصهاينة، الذين أمروا سكانها المدنيين بمغادرتها فوراً، فسارت جموع المشردين تاركة المدينة باتجاه الشرق نحو مدينة رام الله، مخلفة وراءها كل ما تملك.

بعد ذلك غادر إسماعيل وعائلته رام الله إلى خانيونس (وسط قطاع غزة) حيث عاشوا في مخيم مُسيّج بالأسلاك الشائكة، وحينها لم يكن لدى إسماعيل شموط الوقت للتفكير أو التخطيط للمستقبل، لأن همه كان ينحصر في تأمين لقمة العيش له ولعائلته، وفي سبيلها عمل بائعاً متجولاً للخبز والعنب والكاز، ثم اهتدى إلى بيع الحلوى ومنها بشكل خاص (المهلبية)، وكان أحيانا يبيع بالمقايضة مقابل « كمشة » قمح أو شعير أو حتى مقابل بعض البيض... فذاق مرارة زمانه قبل أوانه.

بعد افتتاح مدارس وكالة الغوث للاجئين الفلسطينيين، تطوع شموط وعمل مدرساً بلا اجر في الصباح وبعد الظهر كان يعود لمهنة البيع، وهذا الموقف النبيل يعكس وعي شموط بما يعانيه أبناء شعبه الفلسطيني، وبأهمية دور الفن في الحياة العامة.. لذا كان تدريسه مثمراً سواء من الناحية الفكرية من جانب أو من الناحية الأكاديمية والعملية الفنية من جانب آخر.. فكانت تلك بداية هامة في مساعدة الطلبة على فهم أهمية دروس التربية الفنية من ناحية، وخلق جيل متذوق من ناحية أخرى، وهذا ما جعله يحظى بحب طلابه وزملائه وأصدقائه.

تلك الظروف الحافلة بالمعاناة الصادقة دفعته إلى أن تكون له شخصية متميزة ومختلفة عن أقرانه، والتي تمخضت عن فنان مبدع عاش حياته بكل إخلاص فيما بعد لفنه ولوطنه ولشعبه.. فبعد أن وفّرت له المدرسة بعض الأدوات والمواد الفنية من ألوان مائية وزيتية وأوراق وأقلام رصاص.. رسم وصوّر عشرات اللوحات التي عكست حياة أهله وناسه.. فصوّر الخيام والنساء والأطفال، وطوابير الناس التي تنتظر الحصول على الماء أو على الغذاء بأسلوب ينتمي إلى الأسلوب الذي رسم به في اللد، وقد درّت عليه لوحاته بعض المال الذي سيحقق له حلمه فيما بعد.



بعد أن وفّرت له المدرسة بعض الأدوات والمواد الفنية من ألوان مائية وزيتية وأوراق وأقلام رصاص.. رسم وصوّر عشرات اللوحات التي عكست حياة أهله وناسه..

بداية المشوار.. كلية الفنون

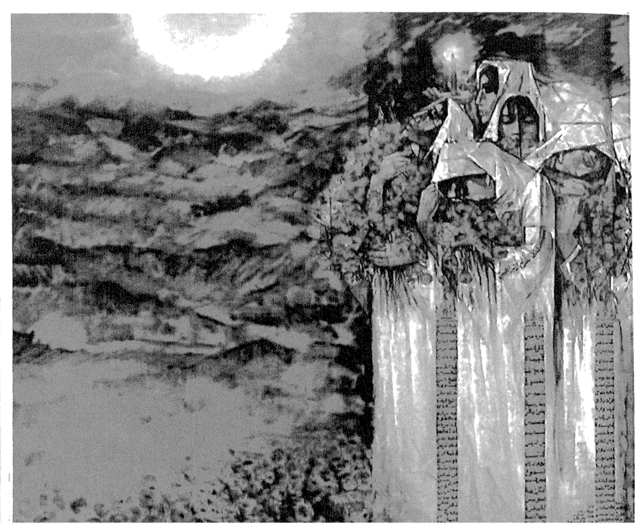
بعد أن توفّر المال اللازم، قرر شموط السفر إلى القاهرة لتنمية ملكته الفنية حيث قُبل في عام ١٩٥٠



عرس المقاومة



الربيع الذي كان



تحية للشهداء

بالقسم الحر في كلية الفنون الجميلة، وكانت السنوات الأولى مشوبة بالعوز المادي والمرض، وهناك وجد له عملاً في إحدى استوديوهات الإعلانات التجارية، مارسه مضطراً وعلى حساب وقت التفرغ لدراسته في كلية الفنون، التي تتلمذ فيها على أيدي فنانين من بينهم أحمد صبري، وحسين بيكار، وحسني البناني وغيرهم.. وتعرف أثناء دراسته أيضاً إلى العديد من الفنانين المصريين الرواد أمثال الفنان يوسف كامل، وراغب عياد، وجمال السجيني، وعبد الهادي الجزار، وعبد الحميد حمدي وغيرهم.

كان ابتعاد شموط عن بيئته المباشرة من أصعب المشاكل التي كان يعاني منها أثناء وجوده في القاهرة، فحياته كانت تختلف جوهرياً عن حياة بقية الطلاب، الذين انحدر معظمهم من عوائل موسرة الحال، وكان الرأي الطاغي على الاتجاه الفني في الكلية هو أن لا علاقة للفن بجمال الحياة ولا بد من النظر فقط إلى هذا الجمال وصياغته فنياً. (من سيرة حياة الفنان محمد عويس ـ بقلمه).

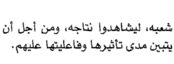
كان هذا الرأي ما لم يستطع اللاجئ من اللد استيعابه، فذكرى المذابح ومرارة يأس اللاجئين بقيت راسخة في ذهنه، وها هو شموط نفسه يقول عن هذه الفترة: « كنت أحس دائماً بأن في دخيلتي الكثير من آثار النكبة وكان عليّ أن أقوله، كنت أريد أن أصرخ بأعلى صوتي ».

وأثناء دراسته في القاهرة كان شموط يرسم ويقرأ ويتابع المعارض والتجارب الفنية... كل ذلك مهد لنضوجه الفكري والفني، بعد ذلك بدأت شخصيته الفنية في الظهور والتبلور... وبدا واضحاً أن الإنسان فيه لم يبارح همومه الإنسانية والوطنية، وأن فكره الاجتماعي والسياسي مرتبط مع مفهومه الجمالي والفني.. وأنه معني بشتى المواجهات اليومية والحياتية التي تجابه شعبه الفلسطيني وأمته العربية، لذلك اختار شموط الأسلوب الواقعي التعبيري مع انتباه حاذق في الحفاظ على شخصيته والعوامل المرتبطة بها وفق أسس مدروسة وواضحة أيضا.

وفي هذه المرحلة رسم شموط مجموعة من اللوحات تكفي لإقامة معرض كبير له، لكنه لم يملك الشجاعة حينها لإقامة معرض خاص في القاهرة، وفضّل أن يعرضها في مدينة غزة لكي يتيح الفرصة لأبناء







شعبه، ليشاهدوا نتاجه، ومن أجل أن يتبين مدى تأثيرها وفاعليتها عليهم.

المعرض الأول.. شهادة على مرحلة

في ٢٩ / ٧ / ١٩٥٣ أقام شموط أول معرض للوحاته في نادي الموظفين في مدينة غزة، وقد شارك فيه شقيقه الأصغر « جميل شموط » بعدد من اللوحات.. وقد كان عدد اللوحات المشاركة لإسماعيل في ذلك المعرض حوالي ستين لوحة، نذكر منها: «إلى أين... ؟ » و « جرعة ماء... !؟ » و « بداية المأساة » و « سنعود » و « ذكريات ونار» و «هنا كان أبي » و « اللاجئة الصغيرة » . وكانت تلك اللوحات تتحدث عن أحداث النكبة والتشرد والضياع ومخيمات اللجوء الفلسطيني والتفكر والانتظار... وبمعنى آخر كانت شهادة على مرحلة.

وكشفت تلك الأعمال الإبداعية التي جسّدت المثال الأكثر تكاملا بالفن المرتبط بالناس.. عن عواطف وأحاسيس شموط، تجاه الواقع الفلسطيني المر، وكشفت عن أساس متين لأفكاره الأساسية للتعبير عن علاقته كفرد، إزاء الجماعة، وربط معاناته الذاتية مع معاناة الآخرين، عندما عبر عن الجانب المشترك في هذه المعاناة بلغة فنية ملائمة، ويقول هو بهذا الصدد: « لقد اكتشفت ذاتي وطريقي وأدركت الإمكانيات التي كنت أملكها وهنا حددت معالم طريقي وسرت ».

اتسمت هذه الأعمال من حيث الموضوع، بالحزن والمأساة، والغضب والاحتجاج بسبب الواقع الذي نتج عن النكبة، ومن حيث الشكل، ببساطة التعبير، أما بالنسبة للألوان فقد ساعدت على إبراز اللحظات الدرامية.. وقد نجح شموط من خلال معرضه في ترك آثار ايجابية عند أبناء شعبه في قطاع غزة، وان يتفاعلوا مع موضوعاته التي تصور واقعهم كشعب مشرد في خيام، والأمل بالعودة إلى بيوتهم التي هُجروا منها واستطاع أن يقدم شهادة حية عن تلك الظروف وأن يلفت النظر إليه.

كان الشاب شموط في هذه الفترة مليئا بالحيوية والنشاط والأفكار التي تتجاوز حدود الواقع، اجتماعيا وفنيا، وكان يطمح حينها بتأسيس فن له شخصيته الوطنية والقومية، فكان له ما أراد فيما بعد.. لذلك كان المعرض بالنسبة له منطلقاً لبداية مرحلة جديدة في حياته ومسيرته الفنية... ولهذا تتمتع لوحات هذه المرحلة بأهمية كبيرة لأنها جزء من الذاكرة الفلسطينية،

وهكذا قدم لنا شخصية متميزة، حافلة بالوعود كان هدفها تقديم فن أصيل له غاية رئيسية... أن يخلد.

في ٢١ / ٧ / ١٩٥٤ وتحديداً في السنة الدراسية الرابعة. الأخيرة. أقام شموط مع « تمام الأكحل » و «نهاد سباسي » أول معرض مشترك لهم في القاهرة تحت اسم « اللاجئ الفلسطيني» وقد شكّلت لوحات شموط التي بلغ عددها خمساً وخمسين لوحة، الجزء الرئيس منه.. وقد افتتح المعرض الرئيس جمال عبد الناصر.

شموط وتمام.. رحلة عمر

كان لقاء شموط وتمام في ذلك المعرض، بمثابة خطوة أولى في رحلة عمر فنية وإنسانية طويلة فيما بعد.. وكانت هذه التجربة بالنسبة لشموط، والتي استطاعت أن تأسر الكثيرين ممن أحبوا هذا الأسلوب، بمثابة المحك البارز على أرض الواقع، وهنا شعر شموط بأهمية ودور الفن بالنسبة للجماهير بشكل خاص، والقضايا الوطنية بشكل عام.

لاقى هذا المعرض نجاحاً كبيراً ومردوداً مالياً مكّن شموط من السفر إلى روما ليتابع تحصيله الفني، وليطور موهبته، ويصقلها، وبعد شهور من وصوله حصل على منحة من الحكومة الإيطالية مكنته من إكمال دراسته هناك لمدة سنتين في أكاديمية الفنون الجميلة بروما (قسم الزخرفة. الرسم الجصي)، وكان من بين أساتذته هناك « ماكاري » (من مواليد ١٨٩٨) و«فراتسيس» من مواليد ١٨٩١).

وأثناء دراسته توفرت له إمكانية الإطلاع المكثف على مختلف عصور تاريخ الفن الأوروبي ودراستها بدقة، بالإضافة إلى ذلك زار المعارض، وتجول في المدن الإيطالية، التي أحس بأنها عبارة عن متاحف، وفيها تعرّف على روائع الفن التشكيلي الأوروبي، خاصة تلك الأعمال التي كان قد سمع بها وقرأ عنها.. وبعض الشخصيات الفنية الذين سحرته أعمالهم وأثرت عليه بقوة جذبها أمثال: «رامبرانت » و « غويا » و « فان كوخ » و « كارافاجو» الذي أخذ منه منبع الضوء ضمن اللوحة الذي يصبغ الأجسام بشعاع دافئ، وقد حقق شموط بذلك حلماً طالما راوده منذ زمن طويل.

كما تعرف في روما على أعمال ثلاثي النهضة « دافنتشي ومايكل أنجلو ورو فائيل » وغيرهم... واستطاع أن يلم بتفاصيل أعمالهم الفنية المثالية القائمة على الإيقاع والانسجام، والتنسيق، والنظام والهدوء.

وإذا كان شموط قد بهر بأعمالهم.. إلا أنه لم يعجبه تحليقهم في سماوات الأحلام أو الآمال.. وربما الأوهام، فأصر على طريقته في التعبير، التي يمكن إرجاعها إلى تأثيرات عصر النهضة وبشكل خاص تلك المعالجات المتكررة لموضوع «أم وطفل» وكذلك التشخيص الرمزي لفلسطين في شكل صبايا يذكرن بالسيدة العذراء.. فهنا يظهر تأثير غنائية «بوتيتشللي» والوجوه الرقيقة للعذراء التي رسمها « بيروجينو » و « رفائيل ». ولعل أعمالاً لفنانين مثل «جوتوزو » و « مانزو » ساهمت في أن يدرك شموط التأثير السياسي للرمز المفهوم بشكل عام لموضوع صلب المسيح، الذي اعتبره رمزاً لآلام الشعب الفلسطيني عندما صوره « في لوحة » فلسطين على الصليب المرسومة بألوان قاتمة وشاحبة.

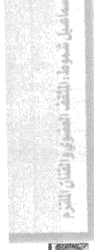
يقول إسماعيل شموط عن تلك اللوحة بأنه أراد بهذا العمل أن يجمع ثلاثة أصعدة زمنية هي التشتت وفقدان الأرض والحياة المضنية الرهيبة في المخيمات وأخيراً المستقبل الذي يجب النضال من أجل سعادة وسلام الأطفال.

أثناء دراسته توفرت له إمكانية الإطلاع المكثف على مختلف عصور تاريخ الفن الأوروبي ودراستها بدقة

نحو المجد والشهرة...

في عام ١٩٥٦ عاد شموط إلى الوطن العربي واستقر بشكل خاص في مدينة بيروت، وبدأ يرسم طريقه فيها نحو المجد والشهرة.. فعمل لمدة سنتين في قسم الإعلان بوكالة غوث وتشغيل اللاجئين الفلسطينيين ، ثم عمل في أواخر عام ١٩٥٨ مع شقيقه جميل » بالإعلان وتصميم أغلفة الكتب ورسومها.. وظل إنتاجه الفني مستمراً إلى جانب عمله الذي كان يوفر له دخلاً مكنه من العيش والإنتاج.. بالإضافة إلى ذلك كان يشارك منذ عام ١٩٥٧ في كافة المعارض الرسمية والدورية التي كانت تقام في صالة اليونسكو ببيروت سنوياً.

ويمكننا اكتشاف التطور الذي حققه، إذا قارنا بين أعمال الدراسة الأكاديمية وما تلاها، ليظهر لنا قدرته على التأليف والتحكم بالخطوط وتوزيع الألوان، واتسمت لوحات هذه المرحلة المنفذة بالأسلوب الواقعي التعبيري، بالإتقان والتميز، ثم راح يتعامل مع الرمز كضرورة فنية وسياسية في أعماله التي أنتجها في أواخر الخمسينيات من القرن الماضي، ومن أعمال هذه المرحلة نذكر: « ذكريات ونار » التي رسمها في روما عام ١٩٥٦ م، و «علكة بعد منتصف الليل ١٩٥٧ » التي تصور بؤس وشقاء الباعة الصغار الذين كانوا يجوبون الشوارع لتأمين لقمة العيش لعائلاتهم، و « هنا كان أبي ١٩٥٧ ».



وللوحة « هنا كان أبي ١٩٥٧ » قصة توضح بأن إسماعيل شموط ينزع دائماً إلى تصوير المعاناة الشخصية والانفعالات الذاتية وإكسابها تعبيراً قوياً، ويروي « داود حناوي » قصة تلك اللوحة بالقول: « بأن إسماعيل عندما كان في غزة، وذلك بعد شهور قليلة من احتلال الإسرائيليين لها أثناء عدوان ١٩٥٦، رأى صبياً ينم وجهه عن الحزن والأسى بشكل يتجاوز براءة عمره وعلم بأن الصبي هذا هو ابن لصديق عزيز عليه قتله الإسرائيليون عند احتلالهم غزة، وترك مرأى هذا الطفل في نفس الفنان انطباعاً مؤثراً حدا به إلى رسمه.. ».

في عام ١٩٦٠ رسم إسماعيل شموط لوحة « النكبة » والتي تمثل مأساة تشريد الفلسطينيين، كما رسم لوحة « ربيع فلسطين » التي تحمل طابعاً آخر فعلى مسطحها الأبيض رسم شموط خضرة الأشجار والبرتقال المتلألئ والصبايا المتهاديات بأزيائهن الزاهية الألوان منتصبات كأغصان الزيتون رموزاً لأيام سعيدة عاشها الفنان قبل النكبة، وفي عام ١٩٦١ رسم لوحة « طاقة تنتظر » وهي تصور طاقات الجماهير التي لم تنفجر بعد.

وهنا نشير إلى أن لوحة « النكبة » و « ربيع فلسطين » لم تسلما من حقد الصهاينة، فبعد سقوط مدينة القدس عام ١٩٦٧ قام جنود صهاينة باقتحام مكتب الجامعة العربية لاعتقال مديره، وعندما وقع بصرهم على تلك اللوحتين فتحوا عليهما نيران مدافعهم الرشاشة.

بعد ذلك رسم مجموعة من الأعمال التعبيرية الرمزية مثل: « أمومة » و «دم... وذهب أسود، ١٩٦٤ » و «الوسيلة والهدف ١٩٦٣ » ، و « حتى الفجر ١٩٦٣ ».

مرحلة التحريض والمقاومة

في عام ١٩٦٤ ترك شموط مكتب الإعلان ليعود إلى مدينة البيرة في فلسطين كي يعيش مع أبناء شعبه، ومعه انتقلت زوجته الفنانة تمام الأكحل التي شاركته قناعته وأحاسيسه، في هذه الفترة ركّز الفنان شموط على الدعوة للنضال، وتجّسد ذلك في لوحة « الطريق ١٩٦٤ ».

وحينما انطلقت الثورة الفلسطينية عام ١٩٦٥ لتعبر عن طموحات ووجدان الإنسان الفلسطيني كان الفنان شموط في طليعة المعبرين عن تلك الطموحات، فاشتعل حماسة، واتسعت آفاق أحلامه ورسم لوحات جديدة تعبر وتعكس الجديد في الحالة الفلسطينية، فتبدلت صورة الفلسطيني من لاجئ ومصلوب إلى مقاتل، وانتقل بفنه من مرحلة الشهادة إلى مرحلة التحريض والمقاومة.. وأصبحت اللغة الانفعالية، المحرض الأساس التي تلعب الدور الأول، ومن لوحات هذه المرحلة: « نساء في البيرة، عروسان على الحدود، لقاء في زنزانة، أنا فلسطيني، رقصة النصر، حتى الفجر، ميلاد.. » في هذه اللوحات أخذ الشكل يعتمد الألوان الحارة والتكوين الحاد والخطوط القوية الصريحة.

في الخامس من حزيران ١٩٦٧ جدد الصهاينة عدوانهم وسقطت بقية أجزاء فلسطين بأيديهم، وبتأثير الانفعالات التي خلفها العدوان، اكتسبت صورة الإنسان في أعمال شموط ملامح قاسية التعبير وانعكس الرعب في الألوان المفزعة التي تحطم الوجوه.

ويشير د. عز الدين المناصرة في موسوعة الفن التشكيلي الفلسطيني إلى أن شموط أقام في عام ١٩٦٨ معرضاً في المركز الثقافي التشيكي ببيروت، والذي قدمه شموط بهذه الكلمات: (يا أخي أنا أضرب بفرشاتي، وسكيني باللون، لكني لا أبحث عن اللون ولا أبحث عن الشكل. أنا لا أقدم لكم متعة. أنا لا أقدم لكم فلسفة جديدة. أنا من البلد... من فلسطين. وهذا بعض جراح شعبي وجراحي... آلامهم وآلامي... آمالهم وآمالي... يا أخي).

قبل نهاية الستينيات من القرن الماضي ظهر في أعمال شموط نوع من القلق وعدم الاستقرار، فاستبدل الريشة بالكاميرا السينمائية فصور وأخرج فيلم « ذكريات ونار » للاستفادة من امكانات التعبير بشكل أكثر شمولاً، بعد ذلك عاد للرسم وأنتج مجموعة من اللوحات نذكر منها: « الكرامة ١٩٦٩» و « حتى يعود ١٩٦٩ » و « ألوان من بلادي ١٩٦٩ » و « مغناة فلسطينية ١٩٦٩ » ولوحة « نحن بخير طمئنونا عنكم ١٩٦٩... ».

قبل نهاية الستينيات من القرن الماضي ظهر في أعمال شموط نوع من القلق وعدم الاستقرار، فاستبدل الريشة بالكاميرا السينمائية

كانت لوحات هذه المرحلة تعتمد على تعبير الوجوه من جانب وعلى التوتر بين اللون والمعالم المتماسكة من جانب آخر، وينعكس التفاؤل في لوحة « الربيع ١٩٦٩ . ١٩٧٠ » وهنا يبدو كما لو أراد الفنان أن ينتفض ضد الواقع الزاخر بالتناقضات وأن يجابهه بتصور عن فلسطين المستقبل.

في نهاية الستينيات اعتمد شموط الأساليب الواقعية فتوصل إلى تركيب متناغم يجمع بين الأداة الفنية القائمة على التراث الثقافي وبين أسلوب أساتذته الأوروبيين.

وفي عام ١٩٧١ سعى إسماعيل شموط مع زملائه الفنانين العرب إلى لم شمل التشكيليين العرب في اتحاد واحد، يوحد مختلف الإبداعات الفنية العربية ضمنها، ومن المؤتمر التشكيلي التأسيسي الذي دعت إليه نقابة الفنون الجميلة في سوريا، تأسس الاتحاد في كانون أول / ديسمبر ١٩٧١، وانتخب إسماعيل شموط أمين عام لهذا الاتحاد الذي ضم اثنتي عشرة دولة عربية.

في هذه المرحلة أنتج شموط عدداً كبيراً من اللوحات التي عبّرت عن أجواء التفاؤل، فالموضوع أخذ شكلاً آخر، وأصبحنا نرى العناصر الإنسانية الشعبية بجمالياتها الفلكلورية من حكايا وأدوات مستخدمة في الحياة اليومية.. وقاده البحث المحلي إلى انتقاء عناصر إنسانية وحيوانية تتلاءم مع اهتماماته التقنية وجمالياته وتأليفاته، فتناول المرأة بجمالياتها المحلية، والحصان كرمز أصيل ثم كانت الحمامة.. وركز في هذه المرحلة على المقاتل بكوفيته المتميزة، وعلى قبضة يده وهي تمسك بالبندقية، ولعب الضوء دوراً رئيسياً في لوحات هذه المرحلة.

في منتصف السبعينيات من القرن الماضي أنتج مجموعة لوحات تعبر عن أحداث مخيم « تل الزعتر » وهو على فراش العلاج في ألمانيا الديمقراطية، واستعمل في رسم هذه المجموعة الألوان المائية والأحبار الملونة، التي لبت

أحلام الغد



كمية الانفعالات والمشاعر المشحونة لديه جراء علاقته الحميمة بسكان ذلك المخيم، وقد ضرب عرض الحائط وهو يرسم تلك اللوحات ببعض المسائل الشكلية للوحة فلم يعد للمنظور أهمية إلا بقدر ما يساعد على تأكيد المعنى المراد إيصاله.

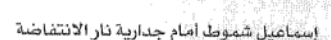
وفي بعض لوحات المجموعة نفسها قل استعمال الألوان، وفي البعض الآخر لخّص كثيراً من التفاصيل من أجل تحديد مركز الاهتمام في اللوحة، فاتسمت تلك اللوحات بحرارة خاصة وأسلوب متميز.

وأثناء إقامته في ألمانيا كان شموط محط أنظار فناني ألمانيا، وبكل أصالتهم وحبهم للفن احتضنوه، حتى أن الاتحاد العام للفنانين التشكيليين الألمان استضاف في عام ١٩٨٩ مؤتمراً مصغراً للتشكيليين الفلسطينيين حضره ممثلون عن كافة فروع الاتحاد في دول الشتات، وكان الهدف من ذلك المؤتمر، مناقشة أوضاع الحركة التشكيلية الفلسطينية بعد الاجتياح الصهيوني للبنان، وكنت وقتها . كاتب المقال . أحد الأعضاء المشاركين في ذلك المؤتمر، ولم ينس شموط هذه العواطف وتلك الأصالة والمواقف النادرة من قبل الألمان، فترجم هذا الحب في لوحات مائية كثيرة، فالطبيعة الألمانية بسهولها وجبالها ووديانها كانت تستأثر بريشة شموط الماهرة التي تضفي على المشهد جواً شفافاً مشحوناً بالرومانسية والشاعرية الحالمة.

التنبؤ بانتفاضة ١٩٨٧

بعد اجتياح بيروت عام ١٩٨٢ من قبل الصهاينة عاد شموط ليعبر عن مأساة الإنسان الفلسطيني في الشتات... وأثناء إقامته في الكويت، استبدل صورة المقاتل بالمرأة التي أعطاها أبعاداً تعبيرية ورمزية، بعد ذلك وتحديداً في عام ١٩٨٤ أنتج مجموعة من اللوحات أهمها لوحتا « أطفال الحجارة »و« أطفال الدهيشة» وقد صور في الأولى أطفالاً في أحد الحواري الشعبية وهم يكمنون لدورية عسكرية صهيونية وفي أيديهم حجارة، وصور في الثانية بعض أطفال المدارس وهم يرجمون دورية عسكرية صهيونية بعد خروجهم من مدرستهم، مع العلم أن الانتفاضة لم تكن قد اندلعت بعد، ولكنه تنبأ بها قبل ثلاث سنوات من ذلك.

كانت مرحلة الثمانينات بالنسبة



إسماعيل شموط أمام جدارية نار الانتفاضة



للفنان شموط من أغزر المراحل، فقد أنتج عدداً كبيراً من اللوحات التي اتسم بعضها بأجواء التفاؤل، مثل: « رمّانة، بكرة الفرح، انتظار العازف وانتظار الفجر، أطفالنا والغد، ربيع فلسطيني، حنون على قبر الشهداء، أمومة الدار والحنون، الانتفاضة، حارسة النار.. الخ ».

وفي أوائل التسعينيات اضطر نتيجة احتلال العراق للكويت الذهاب إلى ألمانيا، وبعد سنتين اختار الأردن مكاناً للعيش فيه إلى أن يتم اليوم الذي يتمكن فيه من العودة إلى فلسطين، وكانت لوحات هذه المرحلة تعبر عن مأساة الإنسان الفلسطيني في الداخل والخارج وعن فرحة الأهل في فلسطين باعتراف العالم بوجوده، ونذكر من لوحات هذه المرحلة: « الفرحة الأولى، التأمل والجذور، حاجز إيريز.. ».

تطويع الحاسوب لصالح الفن

وفي عام ١٩٩٧ دخل شموط تجربة الرسم على الكمبيوتر، وسعى منذ بداية تعامله مع الحاسوب أن يطوعه لإرادته الفنية وأن لا تطغى قدراته العلمية المعقدة وتسيطر عليه، واكتشف انه يحتوي على امكانات هائلة للرسم.. وتمكن الفنان شموط عبر التجربة من أن ينتج مجموعة من الرسوم الملونة والتي أطلق عليها لوحات « غرافيكية » ، والرسوم التي أنتجها بوساطة الحاسوب تمثل طابع الفنان شموط في الرسم والتصوير، وما أنتجه من أعمال عرضت في كل من الأردن وفلسطين ولبنان، وحققت نجاحاً محدوداً بالمقارنة مع النجاح الذي يحققه في معارضه للوحات الزيتية.

السيرة والمسيرة..

في عام ١٩٩٨ وتحديداً في الذكرى الخمسين للنكبة قرر الفنان شموط وزوجته تمام الأكحل أن يقوما بعمل يلخصان فيه تجربتهما الحياتية والفنية، لتمام تجربتها اليافاوية وتمثلت بـ (٨) جداريات، ولشموط تجربته اللداوية التي تمثلت بـ (١١) جدارية، بمساحة ٢٠٠ × ١٦٥ سم، ولكليهما التجربة الفلسطينية التي تلخص مراحل الألم والحلم بشكل عام، وقد استكمل المشروع في عام ٢٠٠٠، تحت اسم « السيرة والمسيرة ».

والجداريات التي أنتجها إسماعيل شموط هي: « الربيع الذي كان، الاقتلاع... من اللد والرملة، العطش.. على طريق التيه، فلسطينيون.. لاجئون، بين الكابوس والحلم، من أجل البقاء، إرادة الحياة أقوى، عرس المقاومة، تحية للشهداء، نار الانتفاضة، أحلام الغد ».

واستطاع شموط عبر تلك الجداريات المتميزة والتي ضمنها شحنات من التعبير الانفعالي من خلال إيقاعات غنائية متدفقة، أن يعكس خبرته الحياتية والنظرية في مجال اللون والتكوين والموضوع.. كما نجح في تحميل اللوحة معان ثقافية وحضارية، حتى أنه خلق مناخاً أسطورياً يُذكّر المشاهد بتاريخ فلسطين وما تعاقب عليها من أحداث.

وأهمية « جداريات شموط » لا تكمن فقط في شكلها المتميز، بل في محتواها أيضاً، المحتوى الذي عكس رؤية الفنان لقضيته عبر مئات السنين.. فقد تناولها « شموط » في مئات اللوحات إلى أن وصل إلى هذه الجداريات « البانوراما ـ الملحمة » ذات المحتوى الفني الخاص والتي تجمع بين عناصر مختلفة، استقاها من مصادر عدة، ومن مخزونه الذهني ليعبر عن الواقع بكل زخمه، ليكون ابن مرحلته وشاهد عصره.

تلك الجداريات التي وضع لها الفنان شموط الدراسات الأولية الخطية واللونية، وأمضى في معالجتها من عام ١٩٩٧ إلى ٢٠٠٠ وبشكل مستمر، وكأنه يسابق الزمن، في محاولة لتثبيت اللحظة الإنسانية وتخليدها، تضمنت الأطفال والنساء والصبايا والشباب والرجال والشيوخ، في آلامهم وعذاباتهم واستشهادهم الجماعي.. في صرختهم المستمرة.. في احتجاجهم وحركتهم

الدائمة.. في دمهم الذي لم يجف.. في فرحهم وأعراسهم.. في بياراتهم وعملهم..

كما تناول على مسطحات جدارياته، الأم الفلسطينية رمز العطاء ورمز الصبر والصمود، الواثقة بنفسها وبالمستقبل.. بالإضافة إلى رموز الوطن، من مساجد وكنائس وآثار خالدة شامخة في عنان السماء.. كما رسم الأفراح والأتراح في مخيمات الشتات.. والفدائي الذي أنعش الآمال ونشر الفرح.. والصبايا وهن يحملن الورود والشموع أمام قبور الشهداء.. وأطفال الحجارة، رجال المستقبل وهم يرجمون جنود العدو المدججين بالسلاح دفاعاً عن وجودهم، ووطنهم وحقهم في الحياة.. وتناول أيضاً على مسطحات لوحاته معاناة العمال الفلسطينيين على حواجز الاحتلال في معبر « أيريز » وغيره..

لقد رسم الفنان شموط في جدارياته المأساة والمقاومة.. الحزن والفرح.. الألم والحلم وأخيراً رسم في آخر جدارية له الحلم الفلسطيني . . وبهذا الصدد كتب فناننا الراحل في كتاب « السيرة والمسيرة » يقول:

للأحلام دوماً تلك المساحة الرحبة اللامحدودة...

ما من أحد يستطيع أن يمنع الحلم...

قالوا «أنا أفكر.. إذن أنا موجود.. »

أقول « أنا موجود.. إذن أنا أحلم.. »

وهل تكون للحياة معنى إن خلت من الأحلام...؟

والحلم حرّ كالحرية...

ونحن نعرف حُلمنا...

نعم نعرفه.. لكننا لا نزال نحلم به...

نعرفه وطناً مقدساً كالحق المقدس...

نعرفه عميقاً في الشعر والموسيقى واللون، لكنه رائع أكثر بشعبه وبأرضه، كل شعبه وكل أرضه ».

والملمح اللافت فيما قدم فناننا من جداريات... يتحدد في غنائية الحركة المتمركزة في العناصر وابتكاراتها الخلاقة . حركة المساحات والأشكال التي تؤلف المشهد كمجموعة عناصر . وفي كل عنصر من تلك العناصر نجد بناء مساحاتياً ولونياً تُكوّنه ضربات الفرشاة أو السكين بجلاء، والتي جاءت قصيرة سريعة وغليظة يشوبها الانفعال، وقد استخدم تلك الدهشة الانفعالية في رسم الشخوص للتأكيد على إبراز ملامح اللحظة التصويرية ومكامن إثارتها والتي تكشفها الوجوه أو الأجسام وحركتها.. كما نلاحظ في هذه الجداريات أن ثمة نظاماً موسيقياً مشحوناً بالانفعال واللوعة والحزن.

هكذا حقق شموط لتجربته ما هو جديد، حين صاغ محتواه في شكل مزيج من الواقعية والتعبيرية.

وقد عرض الفنان شموط تلك الجداريات مع جداريات رفيقة عمره الفنانة تمام الأكحل في العديد من الدول العربية والأجنبية . بالتعاون مع مؤسسة التعاون . بعد أن أرسى على امتداد نصف قرن ويزيد من الزمن دعائم الفن التشكيلي الفلسطيني، وإبداعات تجاوزت فيها لوحاته المئات تنقّل بها في مختلف دول العالم معرفاً من خلالها قضية الإنسان الفلسطيني . الوطن والشعب . من جانب وبفن تشكيلي فلسطيني الولادة والمنشأ عالمي التواجد والحضور والمنافسة من جانب آخر.. فأصبحت له مدرسة محددة الملامح عميقة الأثر في عقول وأذهان الفنانين الشباب ممن عاشوا معه، وعاشوا إبداعه، وهذا ما جعله حاضراً في عقول وأذهان مختلف الفنانين محلياً وعربياً وعالمياً.

ونشير هنا إلى أن شموط سبق وأن أجرى عملية القلب المفتوح قبل سنوات، ورغم متاعبه الصحية، وما كان يعانيه من أعراض خطيرة في قلبه.. إلا أنه واصل إبداعاته التشكيلية ونشاطاته الثقافية، وكان أمله في الحياة قوياً.

رسم الفنان شموط في جدارياته المأساة والمقاومة.. الحزن والفرح.. الألم والحلم

وعلى كل فان رحيل رائد التشكيل الفلسطيني إسماعيل شموط في يوم الاثنين ٣ / ٧ / ٢٠٠٦ بعد معاناة مع المرض عن عمر يناهز ٧٦ عاماً، جاء بعد أن أعطى الرسم الفلسطيني المعاصر، ثمار كفاح نصف قرن أو أكثر من الإبداع والإخلاص للفن والبحث النقدي التاريخي.. وتشاء إرادة الله أن تكون الرحلة إلى ألمانيا هي الأخيرة ليستسلم لها القلب الكبير وتصمت الريشة بين أصابعه وتجف الدمعة في عينيه والغربة ترسم وحشتها على نظراته التي ظلت معلقة بأرض وتراب وطنه.

هذه هي وبشكل مختصر سيرة ومسيرة إسماعيل شموط الإنسان والفنان الذي عاش لفنه ولقضيته، واستطاع منذ بداياته أن يرسم لنا صورته الفنية التي ظل محتفظاً بها حتى آخر يوم في حياته..

أخيراً تقلّد الفنان الراحل في عام ١٩٦٥ رئاسة قسم الثقافة الفنية بدائرة الإعلام والتوجيه القومي بمنظمة التحرير الفلسطينية، وانتخب في عام ١٩٦٩ لمنصب الأمين العام للاتحاد العام للفنانين التشكيليين الفلسطينيين، وفي عام ١٩٧٨ انتخب رئيساً للاتحاد العام للفنانين التشكيليين الفلسطينيين، ثم عضواً في المجلس الوطني الفلسطيني، له عدد من المؤلفات والكتابات الفنية والثقافية والتراثية ومنها كتاب الفن التشكيلي في فلسطين الصادر عام ١٩٨٩، أقام عشرات المعارض الشخصية والمشتركة مع رفيقة حياته الفنانة تمام الأكحل في معظم البلاد العربية وفي عدد كبير من بلاد العالم، حاصل على درع الثورة للفنون والآداب وعلى وسام القدس وعلى جائزة فلسطين للفنون وجوائز عربية ودولية، وأعماله تقتنيها عدة متاحف وجهات رسمية وشعبية في الوطن العربي وخارجه.

---

*ناقد وتشكيلي أردني
ghazilnaim@yahoo.com



من (فرانكنشتاين) إلى (رجل الـ 200 عام)

أحلام الآليين وهم يكافحون كي يكونوا بشرا!

إبراهيم نصرالله *



يقول فليري: حتى المستقبل.. لم يعد كما كان.

عمل الإنسان طوال وجوده على هذه الأرض على ترويض الطبيعة دون هوادة، وجاء عديد محاولاته هذه في النهاية بنتائج لم يكن يتصوّرها، وبسرعة لم يكن يتصوّرها أيضاً، إذ انتصبتْ بعض اكتشافاته لغزا محيرا أمام العين التي تنظر إليها وتراها، وكان بعض هذه الاكتشافات من السرعة إلى حد لم يستطع العقل البشريّ إلا أن يقف مشدوها غير مصدّق ما يدركه أمامها.

وإذا كان الإنسان يدشن كل قرن من قرون حياته بثورة ما، كأن يكون اكتشاف النار في زمن ما، أو المحراث في زمن آخر، أو اخترع العجلة أو المنجنيق أو البارود في أزمنة تالية، فإن ذلك كله لا يوازي واحدا من الاختراعات والاكتشافات الجديدة التي تطل علينا الصحف حاملة أنباءها كل صباح.

لقد غدا التسارع حولنا مجنونا، إلى حد يبدو الإنسان نفسه، الذي يُحدث هذا التسارع، ويزيد وتيرته، مُسمَّرا مكانه في حالات كثيرة، وفي بقاع أكثر على وجه هذه المعمورة، التي لم تزل (معمورة) حتى الآن.

لكن الشيء الذي لا نستطيع أن ننفيه، هو أن هذا الاندفاع يتقدم بلا حدود، بحيث لا تستطيع العين المجردة رصد حركته لفرط جنونها، هذا الجنون الذي يطال بهبوبه كل شيء، يعصف بكل شيء، بشكل الحياة وتفتّحها وماهيتها، وأخلاقية البشر أمام القوة الجديدة، قوة العلم التي تنفرد بصنع شكل الحياة وأفقها المقبل على هذا الكوكب الصغير المسكين، الذي يبدو الآن تحت رحمة، لا الطبيعة وحدها، لفرط ما أفسدها الإنسان، وشوّه حواسها، من حواس الشمس إلى حواس الجليد إلى حواس الرياح والأرض والغابات، بل تحت رحمة كائن يلبي نداء غروره ليعيد تشكيل الحياة على هواه، غير عابئ بشيء، وحين تحقّق له بعض مما أراد، أو كثير منه، نراه الآن ينعطف باتجاه ذاته، أي باتجاه الإنسان نفسه، حالما بسوبرمان جديد، بإنسان مُحَسَّن، كما أوجد القطن المحسن، والشعير المحسن والقمح المحسن والطماطم المحسنة.

الآن ينظر حوله فيبتسم للنتائج المتحققة، وينظر لنفسه في المرآة فيكتشف أنه آن الأوان لإدخال هذا (التحسين) على ذاته.

البروفيسور كيفن ووريك، دخل تجربة غير عادية منذ سنوات، إذ لم يعد مكتفيا بكونه إنسانا، فقام بزرع كمبيوتر صغير للغاية في قناة العصب الرئيس في ذراعه، ويهدف من خلال هذه الخطوة إلى ربط نفسه مباشرة بشبكة الإنترنت، وتطوير حواس جديدة، ويتوقع أن يتمكن من تكرار التجربة على زوجته، وعندها، وعلى حد قوله، سيخطو النوع البشري خطوة مهمة باتجاه تطوره في المستقبل البعيد.

ولكيفن حجة يدافع عنها، تتمثل في أن الروبوتات والكائنات الآلية بمختلف أنواعها، يجري تطويرها إلى درجة قد يغدو التحكم بها أمرا مستحيلا، وسنصل إلى ذلك اليوم الذي تصبح فيه هذه الروبوتات تتصرف بمحض (إرادتها) وتحمي نفسها (منّا) بل يبلغ به الأمر حدا لأن يقول: إننا قد نصبح حيوانات أليفة لها أو عبيداً، ولذا، لا يرى بوجود مستقبل للإنسان في واقع كهذا.

نظرية كيفن هذه، تبدو رسالة نبيلة، لو كانت تهدف للحد من جموح الجنون التكنولوجي، لكنها ليست كذلك، لأنها تخترع جموحا أكثر جنونا، فبدل أن يكون الروبوت خارجك، فالأفضل أن يكون داخلك، كما لو أن الجسد البشري سيكون سجن هذه الكائنات الآلية، وقفص الصدر هو القضبان التي تحول دون تمرد هذه

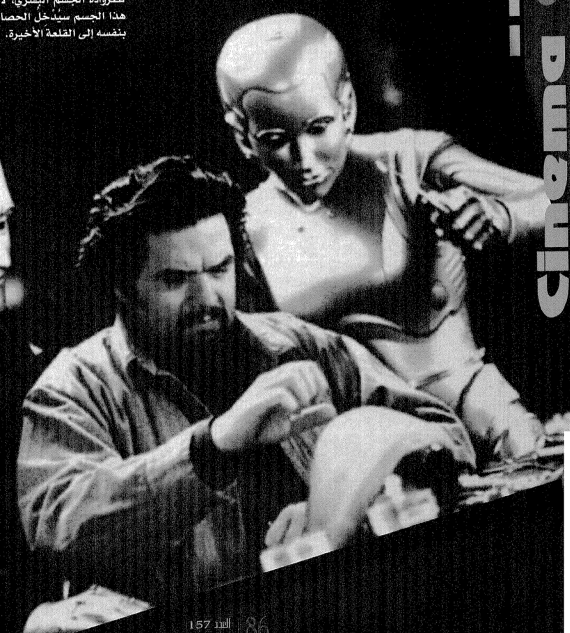
الآلات عليه.

(إن علينا اكتساب أفضل ما في هذه الروبوتات من ذكاء، وعلينا بناء ذلك في أجسامنا، وأسوأ شيء هو تجاهل هذه التكنولوجيا، والأمل بابتعادها عنا وعدم إيذائها لنا، فالمستقبل يداهمنا سواء أردنا ذلك أم لم نُرد).

ويقول كيفن: عندما نتصل جميعا كبشر بالآلات وندمج بها، فلن يكون هناك (أنا) بل (نحن) وسنتشارك جميعا في ذكائنا وإدراكنا، وسيكون هناك نوع من الإدراك المتعدد. ويضيف: تصوَّر أن تكون لديك القدرة على رؤية العالم وأنت تمتلك الأشعة السينية و..).

كيفن: عندما نتصل جميعا كبشر بالآلات وندمج بها، فلن يكون هناك (أنا) بل (نحن) وسنتشارك جميعا في ذكائنا وإدراكنا

طبعا، لا تبدو أطروحات كيفن بعيدة عن الخيال حول مدى تحكُّم التكنولوجيا بحياتنا المعاصرة، فمئات الخدمات اليوم تقدمها التكنولوجيا مباشرة لنا، شعرنا أم لم نشعر، والتسارع كما أشرنا يزداد ضراوة، وفي زمن لا ضوابط أخلاقية له أو روادع من أي نوع، نبدو كما لو أننا نقف في صف طويل للغاية كبشر طائعين، مستسلمين في انتظار لحظة إعدام إنسانيتا. فما يفكِّر فيه كيفن مبتهجا الآن، ومعتقداً أنه الحل، يذكرنا بذلك الدرس القديم الذي تركته طروادة وصية لنا، ونعني حصانها، فالسيد كيفن ووريك، تبرع بنفسه بتكرار التجربة حين قرر أن لا ضرورة لوجود أعداء يخترعون حصانا لطروادة الجسم البشري، لأن صاحب هذا الجسم سيُدْخِل الحصانَ وما فيه بنفسه إلى القلعةَ الأخيرة.





كما يمكن أن نطل على بعض الآراء والرؤى المتعلقة (بالذكاء الاصطناعي) في الحياة اليومية لإنساننا على حافة قرن مضى وقرن يخطو ببطء حاملا ما يفوق خيالنا، ولعله قريبا، سيفوق خيال خيالنا.

قبل أعوام، أعدت جريدة لوفيغارو الفرنسية ملفاً نشرته (النهار البيروتية) تحدث فيه عدد من المثقفين في هذا الموضوع تحت عنوان (هل ينبغي أن يخشى الفكر الإنساني الذكاء الاصطناعي)، ربط بعضهم الموضوع بفكرة وجود الكمبيوتر مثل رولان مورينو الذي قال: لا أعتقد أن الكمبيوتر مهما يكن جباراً يسعه أن يحل لغز الفكر، الفكر شيء متعدد البعد.. فالدماغ يفعل ما يشاء، يعقد الصلة مباشرة بين كل مفهوم وتصوّر وانفعال وفق سلسلة من المعطيات تخصّه. أما الاختصاصي في الذكاء الاصطناعي والعلوم الإدراكية جان غابرييل غاناشيا فيرى أن الخطر الحقيقي في الذكاء الاصطناعي يكمن في أنه يدفع الإنسان إلى الاستقالة من وظائفه الفكرية.

في حين يقترب الباحث آلان فرينكلكراوت من الموضوع ملامساً النقطة التي تهمنا عندما يقول: تعبير الذكاء الاصطناعي يحمل بذاته أو يكشف بالأحرى عن مفهوم منحط ومقلق حول الذكاء.. المهم هو قوة الانفعال، الرابط الغامض والسري، الذي بين الفكر والإحساس. في وقت يعلن فيه إيف كوبنر الأستاذ الجامعي باطمئنان: إني واثق أن لا داعي للخوف، لا راهنا ولا مستقبلا، هذا الخوف ناتج عن الحنين. حين ظهرت الآلة الحاسبة الصغيرة، كان رد الفعل ذاته، وقيل أنه سيجعل دماغ الأولاد يعتاد الكسل. كل ذلك كان مزاحا.. لنا موعد بعد عشرين عاما، كل هذا سوف يكون مستوعبا، والحنين سوف ينتقل إلى أشياء أخرى. أما دومنيك فولتون فيقول: التفكير الأساسي ينبغي أن يقاد نحو اللقاء بين الإنسان والآلة، من وجهة النظر الإدراكية والسيكولوجية والانفعالية. الرهان يقوم على أن نجعل الآلة إنسانية، لا أن

يصبح الإنسان آلة لاعتقادنا أنه بذلك أكثر عقلانية.

إذا ما عدنا للأدب، شقيق الفراشة والعصفور والدفء الإنساني، فإنه لا يتلعثم، ويواصل إيمانه بموقفه من الحياة، وكونها حياة فعلية، يواصل إيمانه بالروح، حتى بعد أن هُزم قليلا على جبهة القلب، حين تمكن العلماء من اختراع قلب اصطناعي وتركيبه داخل الصدر، أو استبداله بقلب آخر.

لكن حكاية كيفن، تبقى الحكاية المثيرة، لأنها التطبيق العملي، وتلخيص لحكاية العلم، وجنون كثير من العلماء، الذي ما ان تندلع ناره، حتى يتحوّل إطفاؤها إلى مهمة مستحيلة، فنوبل الذي اخترع البارود ذات يوم، لن يستطيع أن يبرئ نفسه مما أحاق بالبشرية من ويلات اختراعه، حتى وهو يمنح أعداء اختراعه الجوائز، حين يحفزهم لاختراع ما هو صالح للإنسانية، تماما كالقائد الذي يقتل نصف شعبه أو حتى طفلا واحداً بيديه قبل أن يحقق النصر على أعدائه، والذي لا يمكن أن تنتزع عنه صفة القاتل، ضمن منطق العدل، لتمنحه صفة البطل المنتصر.

بعيدا عن العلم، يستعيد الإنسان أخلاقيات الأدب، الذي يبدو وكأنه جرس الإنذار الذي لا يتوقف عن قرع ذاته بذاته حين لا يجد من يقرعه، هذا الأدب الذي تسرّب كثير منه إلى السينما، ليتحول من حال إلى حال، فبعد أن كنا نتخيله، أصبحنا نراه.

لكننا لا ننسى، كما أشرنا، أن فكرة كيفن عن إدخال التكنولوجيا إلى داخل الجسد، لإعلان زواج المعدن باللحم، ليست جديدة، فقد وجدت وجوهها الخيرة في الطب بشكل حافظ على استمرار الحياة، حين كان العلم يتقدم باقتراح بديل ميكانيكي لعضو بشري تالف، أو يسند قامة لم يعد هيكلها العظمي قادراً على أن يمنحها الوقوف، وقد تهالك في موضع أو مواضع كثيرة.

وكما لا تشكل رؤى كيفن بداية كل شيء في مضمارها، رغم أنها واحدة من الاندفاعات نحو الحد الأقصى راهنا، إلا أن هناك نصوصا وأفلاما عديدة كانت بمثابة صرخة رعب أمام رؤى ذاهبة نحو تحققها بتصميم يتجاوز مشاعر البشر وأخلاقهم، نحو الهوة، الهوة التي صرخ الأدب دائما: إنها هناك أمامنا، دون أن نعير صرخته أي اهتمام.

فرانكشتاين:

في عام ١٩٣١ قدم المخرج السينمائي جيمس ويل فيلما بعنوان (فرانكشتاين) قام ببطولته بوريس كارلو، وبين فيلم ويل ذاك واليوم، أفلام كثيرة استندت إلى رواية ماري شيلي، من بينها (فرانكشتاين يقابل الرجل الذئب) لروي وليم نيل عام ١٩٤٣، وما لبث المخرج تيرنس فيشر أن قدّم ثلاثة أفلام حول هذه الشخصية: (فرانكشتاين والمرأة المخلوقة) عام ١٩٦٦، (ولابد من تدمير فرانكشتاين) عام ١٩٦٩، و (فرانكشتاين ووحش الجحيم) عام ١٩٧٣، ثم جاء فيلم (القصة الحقيقية لفرانكشتاين) للمخرج جاك سمايت في العام ذاته، وفي عام ١٩٨٥ قدم المخرج جيمس وال (عروس فرانكشتاين)، وقدم المخرج والممثل البريطاني كينيث براناغ عام ١٩٩٥ فيلم (فرانكشتاين حسب ماري شيلي) من بطولة روبرت دي نيرو وقد أتيح للفيلم الأخير بشكل خاص إمكانيات كبيرة على المستوى التقني لم تكن قد أتيحت لأفلام سابقة، وقد أراد براناغ تقديم رؤية تعيد الاعتبار لهذه الشخصية الشائكة، بعيداً عن النظرة التقليدية إليها كشخصية شريرة مخيفة ليس إلا، حيث يسرد الفيلم حكاية طبيب شاب تموت أمه أثناء ولادة شقيق له، فيصمم أن ينتصر على الموت: يبدأ العمل على جثث كثيرة مستفيداً من

بعيدا عن العلم، يستعيد الإنسان أخلاقيات الأدب، الذي يبدو وكأنه جرس الإنذار الذي لا يتوقف عن قرع ذاته بذاته

أعضائها بهدف بناء كائن حي كامل، وحين يتم له الأمر يأتي هذا الكائن مخيفاً. لكن ما يسبق الوصول إلى هذه النقطة بشكل خاص، وما يليها بشكل أخص هو أهم ما في الفيلم.

يقول براناغ في سنة إطلاق عمله: هذا الفيلم مختلف عن أفلام سابقة تحدثت عن فرانكشتاين منذ ستين عاماً، ففكرة ابتداع الحياة كانت تبدو في ذلك الماضي خيالية، بعيدة عن التحقق، ولكننا اليوم نعيش في عصر وجود قلوب من البلاستيك، عصر نختار فيه جنس الجنين، ولم يعد المشاهد بحاجة لكثير من الجهد في التخيّل ليصدق. اليوم، لم يعد وجود المسخ هو المشكلة المطروحة ولكن المشكلة في المأزق الأخلاقي.

وقد كان من الطبيعي أن يجد

(الكائن الجديد) نفسه في غربة كاملة بعد أن استيقظ حيا.

ثمة حوار في هذا لفيلم ليس ببعيد عن حوار دار فيما بعد في فيلم (الذكاء الاصطناعي) ؛ فالقضية التي وجد الطبيب نفسه أمامها: لقد أوجدت الكائن، ولكن ما الذي تفعله به. ما مصيره؟

في حين تبدو قضية الكائن ذاته في فيلم براناغ أنه لا يريد أكثر من إنسان واحد يحبه. فهو يصرخ: ماذا عن روحي، ألدي روح؟ من هم الذين أتكوَّنُ منهم؟ أخيار أم أشرار؟

فيرد الطبيب: مواد.. مواد ليس إلا!!

: هناك شيء واحد . يقول الكائن . أريد صديقا، رفيقاً، أنثى مثلي لا تكرهني، ببساطة مخلوقاً واحداً، وسأسالم الجميع، لدي في داخلي الحب، أنت لن تصدق..

يعمل الفيلم هنا على إعادة الاعتبار لهذه الشخصية التي رُسمت في ذهن العالم شريرة، مخيفة، لكنها الشخصية المشردة التي يفرّ منها الجميع، ولا تنجح عبر الفيلم كله إلا بإقامة علاقة قصيرة مع عجوز أعمى!!

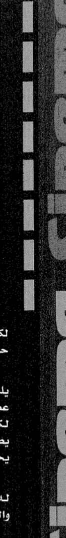
وحينما نشاهد الفيلم لا نستطيع أن نفصل وقع المكان على روح ذلك الطبيب القبيح المنبوذ، بدءاً من الأجواء المعتمة الغامضة للمختبر والقصر والمشاهد الجماعية، وانتهاء بالأزرق الليلي في مشاهد صحراء الجليد.

وبين (فرانكشتاين) و (جزيرة الدكتور مورو) أكثر من خيط، حيث طموح العلم بأن يقهر الطبيعة ويلوي عنقها دون رحمة أو اعتبار لما يمكن أن تؤول إليه الأمور، لكن المفرح في الروايتين أن الجموح المجنون يصل إلى نهاياته الحتمية. أما المخاوف نفسها التي تثيرها هذه الأعمال، فإنها لا تنطفئ أبداً بعد مغادرة الصالة أو الانتهاء من قراءة الكتاب، فثمة جنون . الآن . أكثر خطراً لأنه أكثر معرفة مع ذلك التقدم المذهل في مختلف العلوم.

(رجل المائتي عام)

في فيلمه (رجل المائتي عام Bicentennial Man) أو الرجل الذي عاش مائتي عام، يلعب روبن وليامز دور رجل آلي يكافح كي يكون إنساناً. حين يدرك كآلة ما لا يدركه البشر من نعيم بين أيديهم، لذا، يبدو في الحقيقة، كما لو أنه الإنسان الوحيد بين مجموعة من البشر الآليين رغم ذلك، فالخطأ الذي وقع عند تصنيعه، أدى إلى أن يكون (أندرو) واحدا من الآليين الذين يبدون مشاعر آدمية تجاه ما يحيط بهم، في البداية يقلق مالكه وأسرته، لكنهم يقبلون به كما هو (على علاته)!!، بل ويصرُّ رب العائلة على أن يبقى كذلك، مهددا الشركة بأنه سيرفع عليها قضية إذا ما قامت بإجراء تعديل عليه أثناء فترة صيانته.

تدريجيا يغدو أندرو صديقا للعائلة، بل الصديق الأقرب لكل واحد منهم، وحين يتسبب في كسر تمثال الحصان الذي تملكه الفتاة الصغيرة (أو كما يناديها) آنستي الصغيرة، يقوم بصنع واحد آخر لها، إنه موهوب ويستمتع بما يقوم به، على عكس الآليين سواهم، وفي وقت تبدأ العائلة فيه تشيخ، وتتزوج آنسته الصغيرة، يكون هو قد أدرك عبر القراءة أن ما ينقصه هو الحرية، في وقت يحسّون فيه أن حديثه هذا يعني أنه يود أن يتركهم،



لكنه يرد: لا، فقط أود أن أعلن أنني حر.

إن المعاملة الإنسانية الكبيرة التي يلقاها أندرو لا يمكن وصفها بأقل من عظيمة، وهو يحب هذه العائلة فعلا، لكن حريته بينها تتضعضع ما إن يصدرَ أمر إليه لتنفيذ شيء ما، عندها يحس بعبوديته.

لكننا نطلب منك، ولا نأمرك، تقول له آنسته الصغيرة (المتزوجة الآن) والتي يتقافز أولادها حولها.

لكن أندرو الذي قرأ تاريخ الإنسانية يقول لها: لقد جرت الكثير من الحروب، ومات فيها الملايين من أجل فكرة واحدة، وهي الحرية. يبدو أنها شيء يعني الكثير للبشر، وهي تساوي ثمن الحصول عليها.

لا يسعى أندرو سوى لشيء واحد، أن يقوم بما يقوم به لا لأنه مجبر على ذلك، بل لأنه يحب القيام به، أي أن يخدم العائلة من منطلق الحب، لا من منطلق الجبر. وهي حالة يمكن أن ننظر إليها من منظور بشري أيضاً، وما فوق بشري! حيث يمكن أن يغدو إحساس الناس بما يقومون به مختلفا تماما، إذا ما أحسّوا أن عملهم أو إخلاصهم يفهمه الآخرون كما لو أنه واجب، وليس حبا. أي أنهم ملزمون بهذا الواجب. وفي هذا مقتل حريتهم ومقتل أحاسيسهم الصادقة.

ترعى أسرتك، سواء كنت رجلا أو امرأة، لأنك تحبّ أسرتك، ولكن حين يغدو الأمر واجبا بحتا، عليك القيام به تحت كل الظروف، فإنك تبدأ تكره ما تحبه. وهكذا أندرو، الذي يقوم بشراء حريته من مدخراته (أي من رواتبه) وهذه المسألة غير مقنعة في الفيلم، فما دام اندرو آليا، فلماذا تم التعامل معه كموظف؟!! فأندرو في النهاية مثل أي جهاز كهربائي أو الكتروني، وليس معقولا أن تدفع راتبا للتلفزيون في بيتك لأنك تشاهده، أو للكمبيوتر لأنك تعمل عليه ويقدم لك الخدمات.

معضلة الحرية هذه، تؤدي إلى قطيعة بين أندرو ورب العائلة، الذي يطلب منه مغادرة البيت، وهو في الحقيقة من حماه دائما وزوّده بالكتب وأنار له طريقه عبر شرح الأمور الإنسانية..

لكن شهوة أندرو للحياة تصبح بلا حدود، فيذهب ويبني له بيتا قرب البحر بعيدا عن المدينة (المستقبلية) العجيبة التي يعيش فيها البشر، ومن هناك يبدأ رحلته ساعيا لأن يكون إنسانا، وباحثا عن أي رجل آلي يمكن أن يكون على قيد (الحياة) أو الخدمة من جيله، بعد أن تطوّرت الأجيال الآلية.

رحلة بحثه عن كمال إنسانيته، تؤدي به إلى الوصول إلى أحد المختبرات، فيعمل لدى صاحبها، الذي يزوده بوجه بشري، يستطيع أن يُظهر أحاسيسه الداخلية، وهنا نرى الممثل روبن وليامز بلحمه ودمه لأول مرة في الفيلم، بعد أن كان يؤدي دوره عبر هيكل الرجل الآلي، وما يلبث أن يبتكر جهاز أعصاب، وقلبا، وهكذا، إلى أن يصل إلى كماله، لكنه في هذه الأثناء يقع في حب (بورشا) حفيدة سيده الأول. وتبقى معضلته قائمة في : من الظلم أن يتمكن الإنسان من البكاء، وأن لا أتمكن أنا منه، فهناك ألم كبير لا يمكنني أن أعبر عنه، فكل مخلوق بشري أحببته يغادر فجأة.

يدرك أندرو مأزق البشر أمام مصيرهم الكبير، لأنه لا يتردد أن

يكون مثلهم، يسعى لأن يتألم، يحيا، يحب، يعيش الحب، ويمارسه، حيث يصفه بأنه: أشبه ما يكون بالذهاب إلى الجنة والعودة حيا من هناك.

لكن كمال أندرو مثقل بالنقصان، لأنه بعد أن يحصل على جهاز عصبي، وبعد أن تحبه (بورشا) لا يقوم بأي عمل خاطئ، في وقت تقول له هي: إن البشر فوضى كبيرة. عليك أن ترتكب الأخطاء كي أتأكد بأن لديك قلبا!!

فيلم روبن وليامز هذا الذي أخرجه كريس كولومبس، واحد من الأفلام الجميلة والعميقة، التي تؤكد أهمية هذه الحياة رغم قصرها، فأندرو يقاتل في النهاية في المحكمة الكبرى كي يأخذ اعترافا بكونه إنسانا، وليس آلة، بعد أن بدأ يشيخ، هو الذي عاش مائتي عام. وحين ينجح في ذلك وهو على سرير الإحتضار لا يترك لنا من الوصايا سوى الأجمل: لو كنت آليا فإنني سأعيش للأبد، ولكنني أخبركم اليوم بأنني أفضل أن أموت كإنسان من أن أعيش للأبد كآلة.

فيلم (رجل المائتي عام) جاء بالتأكيد سابقا لأجواء فيلم سبيلبيرغ (الذكاء الاصطناعي) الذي سنتناوله في العدد المقبل، وهو لا يقل جمالا وقسوة، لكن قوة الدعاية وطول الحديث حول (ذكاء اصطناعي) وطرحه كطموح لمخرجَين لامعين، كوبريك وسبيلبيرغ، رسّخا الفيلم في الأذهان باعتباره الأول في مجاله، وفي ذاك ظلم غير عادي لفيلم الممثل روبن وليامز هذا.

فيلم جميل تلعب فيه الآلة دور الإنسان، بعد أن غدا الإنسان آلة أو يكاد!!! وليس بعيدا عن هذا الفهم، بل في صلبه تماما، ومن صلبه يولد (ذكاء اصطناعي).

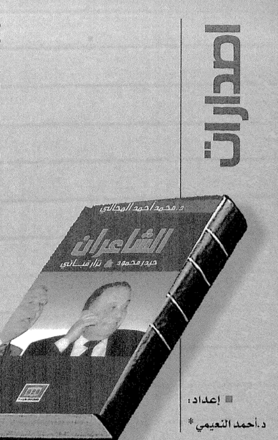
---

*شاعر وروائي أردني
www.ibrahimnasrallah.com

إصدارات

■ إعداد:

د. أحمد النعيمي*



«الشاعران: حيدر محمود ونزار قباني»

لـ«الدكتور محمد المجالي»

ضمن منشورات أمانة عمان الكبرى لعام ٢٠٠٨، صدر كتاب جديد بعنوان: «الشاعران: حيدر محمود ونزار قباني» من تأليف الدكتور محمد أحمد المجالي.

يقع الكتاب في (٢٧٨) صفحة، ويضم مقدمة وبابين، حيث جاء الباب الأول بعنوان: «حيدر محمود»، وفيه وقف المؤلف على جملة من القضايا في شعر حيدر محمود، منها: اللغة، والأثر الاسلامي، والنقد الذاتي، وصورة جلالة المغفور له الملك الحسين بن طلال. أما الباب الثاني فجاء بعنوان: «نزار قباني» وفيه تناول المؤلف التعبير الاجتماعي في شعر نزار قباني، وهوامش على دفتر النكسة بين الهدم والبناء، وقباني كنموذج للشعراء النقاد في العصر الحديث.

ويوضح المؤلف في مقدمة كتابه دافعه إلى تأليف هذا الكتاب، وفي ذلك يقول: لقد شدني إلى هذين الشاعرين ومنذ أكثر من ثلاثين عاما أمور كثيرة أهمها على الاطلاق الجانب الانساني الذي تمثل بتواضعهما، ودماثة خلقهما، واحساسهما الصادق مع فقراء هذا الوطن، وحين دأبت على قراءة شعرهما وجدت أن ثمة خيطاً جميلاً يربط بينهما شكلاً و مضموناً، وانهما من أكثر الشعراء العرب التزاماً بحمل رسالة الأمة، واحتراما لأذواق القراء، وتقديراً للقضايا التي يعبران عنها.

ويضيف: وإذا كانت تجمعني بالشاعر حيدر محمود صداقة مميزة ، فإن ثمة تواصلاً لطيفا كان قد جرى بيني وبين الشاعر نزار قباني مع بداية الثمانينيات من القرن الماضي، إذ دعاني غير مرة لزيارته في بيروت ، لكن ظروفا خارجة عن إرادتي كانت قد حالت بيني وبين هذه الزيارة.

وفي دراسته لديوان «عباءات الفرح الأخضر» للشاعر حيدر محمود يذهب المؤلف إلى أن هذا الديوان يشكل محطة مهمة ومضيئة في مسيرة الشعر الأردني المعاصر، لما يحمله من اهتمامات وطنية قومية، ظهرت جلية في قصائد الديوان كلها وجاءت معبرة عن صدق الموقف، وسمو الرسالة النبيلة التي حملها حيدر في هذا الديوان وغيره من الدواوين الشعرية الأخرى، وفي مقدمة هذه الاهتمامات الاشادة بمآثر الهاشميين ومواقفهم القومية المخلصة، والتغني بمدينة عمان تغنيا وطنيا رومانسيا جميلاً يبعث على الفخر والاعتزاز، وتأكيد معنى الولاء والانتماء للقدس، من خلال الدعوة إلى تحريرها والتذكير بماضيها الجيد. ولعل أكثر ما يلفت النظر في معظم قصائد الديوان هذا الربط الجميل بين اخلاص الهاشميين وعروبة القدس في أبهى الصور وأنقاها، فهم حماتها، وعليهم يعقد الأمل لتحريرها.

وعند حديثه عن نزار قباني كنموذج للشعراء النقاد في العصر الحديث، يذهب المؤلف إلى أن نزار قباني من أبرز الشعراء النقاد في هذا المجال، فقد تحدث عن تجربته الشعرية في كتاب خاص، جمع فيه بين السيرة الذاتية والسيرة الفنية.

ويذهب مؤلف هذا الكتاب الدكتور محمد المجالي إلى أن الموضوعات النقدية التي تناولها نزار قد تعددت، وجاءت موزعة على عدد من أعماله الأدبية، أهمها كتابه «قصتي مع الشعر»، وبعض مقدمات دواوينه الشعرية ومنها «طفولة نهد»، ثم بعض مقالاته النثرية التي جاءت موزعة في كتبه المختلفة من مثل «الكتابة عمل انقلابي» و «الشعر منديل اخضر» إضافة إلى عدد من المقابلات الشخصية التي اجريت معه ونشرت في الصحف والمجلات العربية المختلفة.

ويوضح لنا المؤلف و جهة نظر نزار قباني في شروط الكتابة، حيث يرى قباني أن الشرط الأساسي في كل كتابة جديدة هو الشرط الانقلابي، وهو شرط لا يمكن التساهل فيه أو المساومة عليه، فبدونه تصبح الكتابة تأليفا لما سبق تأليفه، وشرحا لما انتهى شرحه، ويؤكد نزار أن هذه المهمة ليست سهلة، وذلك لأنها تقوم على الغاء نظام قائم واستبداله بنظام جديد يصعب على الناس الاعتراف به بادىء الأمر.

جملة القول: ان كتاب «الشاعران: حيدر محمود ونزار قباني» لمؤلفه الدكتور محمد أحمد المجالي كتاب ثري بلغته الواضحة وأسلوبه السلس، وقدرته على الوقوف بحرفية نقدية على أبرز القضايا الفنية والمضمونية في شعر الشاعرين.

اصدارات

«الأعمال الروائية»

لـ«سميحة خريس»

بدعم من امانة عمان الكبرى، وعن دار ورد للنشر والتوزيع، ضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٨، صدر مجلدان يضمان الأعمال الروائية للأديبة والكاتبة سميحة خريس.

يقع المجلد الأول، أو ما أشارت إليه المؤلفة بالجزء الأول في (٥٣٠) صفحة، ويضم مقدمة بقلم الدكتورة رفقة دودين، والأعمال الروائية التالية: المد، وشجرة الفهود، تقاسيم الحياة، وشجرة الفهود - تقاسيم العشق، وأخيراً رواية خشخاش. اما المجلد الثاني، او الجزء الثاني فيقع في (٤٣٢) صفحة، ويضم الأعمال الروائية التالية: القرمية، والصحن، ودفاتر الطوفان، ونارة.

ونظراً لضخامة المجلدين، وتعدد الروايات المنشورة فيهما من حيث مضامينها واشكالها الفنية، فسوف تتكىء في هذا العرض الموجز على دراسة الدكتورة رفقة دودين، وذلك لشمولية هذه الدراسة، واتساع طيفها، ووقوفها على مجمل التجربة الروائية لسميحة خريس.

تذهب الدكتورة دودين الى ان سميحة خريس اثبتت جدارة قلم المبدعة الاردنية واصالة النثر، واسهامه في بلوغ مساحات جمالية جديدة في حقل الابداع، وأخرجته عن حالة المراوحة ما بين السائد والمحاكي وحق الاختلاف المثري والمغني للتجارب الابداعية.

وتشتغل سميحة خريس - برأي دودين - على مشروعها الابداعي بدأب موصول، وهمة عالية، ذلك ان الابداع يعلو ولا يُعلى عليه، ولمنجز سميحة أسئلته، وفرضياته، وبناه المعرفية، حيث تتضافر فيه المعرفة الأنثروبولوجية والاسطورية واللغوية والاجتماعية والتجربة الذاتية والرؤيا المعرفية، ولعل شجرة الفهود خير دليل على ذلك، فقد نالت هذه الرواية الكثير من الاحتفاء النقدي، كما نالت جائزة الدولة التشجيعية، وحين تم تحويلها الى دراما اذاعية فقد نالت ذهبية مهرجان القاهرة للاعمال الدرامية لأفضل عمل مكتمل.

وترى دودين بأن رواية «شجرة الفهود» رواية بطل جمعي، هو صورة من صور الذات ايضا، ففهد الرشيد وامه بطلان يرسمان حدود الاسرة الأبوية ذات المنجزات اللافتة.. وفي رواية القرمية تأخذ الذات الجمعية ومشروعات تحققها صدارة المحتوى الروائي على صعيد الخطاب الذي جسد الحدث الاهم في الرواية، أي قيام الثورة العربية الكبرى بزعامة شريف مكة الحسين بن علي عام ١٩١٧ ضد الاحتلال العثماني للعالم العربي.. وتنتقل المبدعة خريس في رواية «خشخاش» الى مساحات جمالية وفكرية جديدة، ذلك ان بطلة «خشخاش» تطلع من رحم العادي والمألوف لاجتراح حالة جديدة، فعنوان الرواية المجرد من ال التعريف او من الاضافة هو مفتتح الترميز والتماس مع رموز الخصب الغرائزية التي تنشد الحرية، ودفع القهر الواقع على الفرد.

وبالانتقال الى رواية «دفاتر الطوفان»، فإن دودين ترى ان هذه الرواية تشكل علامة فارقة في منجز الروائية سميحة خريس، سواء اكان ذلك باتكائها على دفتر قديم من دفاتر تجار سوق السكر في عمان الثلاثينات، وجعله منطلقاً توثيقياً لأحداث الرواية، ام بمضيها نحو تجريب مساحات جمالية جديدة.

وفي رواية «نارة: امبراطورة ورق» نحن - برأي دودين - امام رواية جديدة، بكتابة جديدة، تضيفها سميحة خريس لمشروعها الابداعي الذي تنوعت ملامحه، وتعددت مفرداته عبر مجمل اعمالها، التي يحمل كل واحد منها بصمة ابداعية.. وهذه الرواية تجترح حالة وعي تبني معيار خصوصية واختلاف محسوم من العلاقة بالسلطة واللغة والمعنى، وتبني خطاباً سردياً يتخذ موقفاً من السلطة الأبوية في تجلياتها كافة.

وتصل دودين الى القول: يليق بروائيتنا الكبيرة سميحة خريس ان تنشر ما انجز من ابداعها على شكل اعمال كاملة واعدة بالمزيد من الابداع، فهي ما تزال في مقتبل العطاء، وهي تدرك ان الكتابة احد اهم اسلحة فك شوائك قضية المرأة في مجتمعاتنا التي ما زالت مفتونة بالشفوية، ولعلها تراهن على الوعي الاكثر مراوغة وتضليلاً.





«وطن واحد ونساء كثيرات»

لـ«خالد محادين»

ضمن منشورات امانة عمان الكبرى صدر كتاب يضم ستة دواوين شعرية للشاعر خالد محادين.. يقع الكتاب في (٤٣٢) صفحة، والدواوين التي يضمها هي: لكم تزدحم المدينة بالنساء المتعبات، ونركض وحيدين ولا نلتقي، ولم يبق لدي من الوقت الا انت، واوراق جديدة من دفتر قديم، ورسائل الى مدينة لم تطهرها النار، ثم بطاقات لا يحملها البريد.

وقد تصدرت الكتاب مقدمة بقلم الاستاذ الدكتور نبيل حداد استاذ الادب الحديث في جامعة اليرموك. ولدى قراءتنا لهذه المقدمة، فقد وجدناها عميقة وغنية باستخلاصاتها النقدية، ووقوفها على تجربة الشاعر على الرغم من امتدادها الزمني، وثرائها الفني.

ولأن المساحة المخصصة لعرض الكتب موجزة، فسوف نعتمد على قراءة الدكتور نبيل حداد لتجربة الشاعر خالد محادين، وفي ذلك يقول حداد: صدر ديوان «بطاقات لا يحملها البريد» سنة ١٩٨٠، والعنوان لافت، فالبطاقة في معناها العام سعي للتواصل، ولكنه التواصل الجميل، فالبطاقة غير الرسالة التي قد تحمل الوعد والوعيد.. اما ان البريد لا يحملها فهذا يعني ان الطريق الى توصيل البطاقة ليس بالسيرورة المبتغاة.

وفي حديثه عن «اوراق جديدة من دفتر قديم» يرى حداد ان هذه الاوراق تحمل رسالة الحياة بجميع فصولها والوانها، وأبلغ سمة هنا هي التجدد، ذلك ان الشاعر جدد بهذه الاوراق تجربته ومشاعره ولغته.

وحين يتحدث حداد عن «نركض وحيدين ولا نلتقي» فإنه يبدأ حديثه عن العنوان الذي يراه يتسم بإشكالية تجمع بين كل ما كتب محادين، إشكالية الوجود واللاوجود.

ويبدو ان الزخم الدرامي – برأي حداد – في «نركض وحيدين ولا نلتقي» أعلى مما سبقه، حيث يفيد محادين من فنين مأثورين، هما: فن التوقيع من جهة، وفن القصة أو السرد من جهة أخرى.

على أن الكتاب السادس «لكم تزدحم المدينة بالنساء المتعبات» يحمل – برأي حداد – فهماً أعمق لموقع الذات في هذا العالم، وربما ينطوي على تصالح أكبر مع ما حولها، فقد تم فهم المعادلة بشكل صحيح وربما صريح.

ويخلص الدكتور نبيل حداد من هذا كله إلى الوقوف على مجموعة من الظواهر الفنية والموضوعية في شعر محادين، ومن ذلك ان عالم خالد محادين اشكالي بكل مكوناته وامتداداته، فالمدينة اشكالية، والذات اشكالية.. ومن ناحية اخرى فإن نصوصاً بهذا العطاء، لا بد ان تكون ذات عطاء درامي، وبنى سردية، وفضاء قصصي: إنساناً ومكاناً وزماناً ونسيجاً لغوياً. ومن الممكن تلمس نفس ملحمي ينتظم سطور المجموعات كلها وينطق بتجربة فريدة في سعي الأديب للانتصار في معركته مع التعبير والشكل وتزاحم الدلالات، بل تصارعها، كما يبدو عالم خالد محادين في هذه الكتب عالماً خاصاً جداً، ولكنه في الوقت نفسه يمتلك عناصر التجريد التي تجعل منه عالماً ناطقاً عن كينونة كل واحد فينا بلغة نفهمها وتفهمنا، وبصمت يشخصنا ويعيش فينا.

يقول خالد محادين في قصيدة بعنوان: «ها انا اهرب الى نفسي حتى لا يراني احد وحيداً»:

«افتقدتك الليلة
كما يفتقد بدوي عباءة جسده
وافتقدتك الليلة
كما يفتقد بدوي عباءة روحه
وافتقدتك الليلة
كما يفتقد بدوي غطاء رأسه».

جملة القول: ان كتاب «وطن واحد ونساء كثيرات» لخالد محادين يضعنا امام صورة واضحة لتجربة هذا الشاعر الممتدة زمنياً وفنياً، وهي تجربة غنية بأبعادها الفكرية والوجدانية والقومية والإنسانية، وسلاستها اللغوية، وأدواتها الفنية.



«الشندغة»

لـ« قاسم توفيق»

عن دار الرعاة للدراسات والنشر في رام الله صدرت الطبعة الاولى من رواية بعنوان «الشندغة» للروائي قاسم توفيق. وتقع هذه الرواية في (١٧١) صفحة.

وقاسم توفيق من مواليد عام ١٩٥٤، وقد درس الأدب في الجامعة الاردنية، وهو عضو رابطة الكتّاب الاردنيين، منذ العام ١٩٧٦، وقد أصدر غير رواية ومجموعة قصصية، ومن رواياته: ماري روز تعبر مدينة الشمس، والعاشق، وورقة التوت.

تشكل دولة الامارات العربية المتحدة المكان الرئيسي لأحداث هذه الرواية ابتداء من عنوانها، مروراً بأبرز احداثها، ذلك ان «الشندغة» اسم مكان، او موقع في دبي، ولعل «دبي» كمكان ظلت الحاضن الأكبر لأحداث هذه الرواية: «كان ناصر الحاج عائداً من ليلته الغريبة إلى صحوة العمل. قطع الطريق أمام (برجمان)، انعطف يساراً ثم أصبح أمام (استدارة الصقر)، توجه بسيارته نحو اليمين.. امتار قليلة وانشق الشارع: يميناً يعود إلى «بر دبي» ويساراً يهبط نحو نفق (الشندغة) العابر من تحت البحر. اندفع يساراً، فاجأه صخب توربينات الهواء المعلقة على السقف تشبه الكبسولات الضخمة، كانت تدور بقوة محاولة ابقاء الحياة مستمرة داخل النفق الذي يربط المدينة بشقيها تحت خورها الرائق الجميل» ص١٦٦.

وبطبيعة الحال فإن البطل يظل في حالة شوق الى مدينته الاثيرة، عمان، ويبدو هذا الشوق واضحاً في بداية الرواية: «شوق غريب كالانتحار، لا شيء يبقى.. الطرقات الصغيرة، البيوت الدافئة، الاصدقاء، الصديقات، جلسات الرفاق، قهوة آخر الشهر في مقهى الفاروقي» ص١١، وهنا نجد الروائي يضع حاشية في اسفل الصفحة، ويذكر فيها ان الفاروقي مقهى في عمان.

هذا عن المكان، اما فيما يخص الزمان، فقد دارت احداث هذه الرواية في الفترة التي سبقت غزو العراق، وهو الغزو الذي ادى الى وقوع العراق تحت الاحتلال في حركة مسرحية تشبه انبعاث المغول من تحت الرماد.

ونجد هذه الاشارات الزمنية في اكثر من موضع في الرواية: «كانت امريكا تعدّ وكان سكان البلاد يعدون. احتاطوا بتخزين المواد الغذائية حتى ان ناصر لاحظ وللمرة الاولى ان رفوف محلات السوبر ماركت التي كانت مكتظة دائما قد صارت تفرغ.. الأحبار التي تنتقل تحكي عن احتلال الموانىء في دول المنطقة من قبل الاساطيل الحربية وانه لا يسمح للسفن التجارية بالرسو فيها» ص١٥٢.

ونجد كذلك ان «حالة الطوارىء أعلنت من دون اعلان.. والعالم ينتظر بخوف الناس صاروا يفكرون ويتدارسون فيما بينهم وسائل تجنب القنابل الكيماوية التي سيستخدمها صدام، وعن آبار البترول التي ستحترق. فجأة امتلأت الأسواق (ببوابير الكاز) التي سقطت من الاستعمال منذ اكثر من ثلاثة عقود. كل بيت احتاط بواحد من النحاس اللامع الذي يحمل اسم الماركة العالمية «بريموس» وللمرة الاولى ازداد الطلب على مادة الكاز التي لم تكن تستخدم اطلاقاً هنا» ص١٥٣.

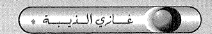
وهذا الجزء من الرواية يكشف عن الصورة الانتهازية لبعض العرب، فقد حاول كل من «سلطان» و«مها» اقناع «ناصر» بمرافقتهم الى «ابو ظبي» حيث سيشرحان للناس عن ظهر بارجة امريكية كيف ان المارينز «يحتملون غياب الاشهر عن اسرهم وبيوتهم لنشر الحرية والديمقراطية في العالم».

غير ان «ناصر» يرفض مرافقتهما، ويقول: «لا احب المارينز» ص١٥٤، فتسعى «مها» لإقناعه بأن مثل هذا العمل يطعم ذهبا، ولكنه يصر على الرفض ويقول لها: «لا أحب الذهب» ص١٥٤.

لقد حاولت رواية «الشندغة» لقاسم توفيق ان تقف على مشارف مرحلة لن ينساها التاريخ ابداً، وسوف تتألم من جراحها اجيال كثيرة قادمة، كما سوف يدفع العالم بأسره ثمن الاخطاء التي ارتكبها في هذه المرحلة، ومن ناحية ثانية فقد سعت هذه الرواية للنظر الى الانسان من داخله ومن خارجه لتضع يدها على رذائله ومزاياه حتى لا نقول فضائله.

• كاتب واكاديمي أردني
Ahmad_nuaimi@yahoo.com

كما لو أن السماء أقفرت منهم ؟!



الأخيرة

بدا احتلال الاميركيين للعراق ضربة قاسمة لكل شيء في وعينا، وصار سقوط بغداد علامة فاجعة بين زمنين جارحين، لن يكونا الا في الزمن العربي..

قبل أن يصبح العراق تحت مرمى الموت، كان مثقفوه ومنشدوه من الشعراء وحكاؤوه من الروائيين والقصاصين، وعلماؤه وخيرة أبنائه، ينبضون بالحياة، ويبشرون بثقافة عربية جديدة، تحتمي بقلق الاسئلة، وتدعو لرفع قيم الوعي والتنوير والمعرفة..

كان الذهاب الى العراق لقراءة قصيدة، أو حضور مؤتمر ثقافي أو المشاركة في مهرجان فني، يعني، الذهاب الى جنة عدن الثقافة العربية، والتفيؤ بظلال السياب، والنهل من بحور الجواهري، والارتواء من إشراقات فائق حسن، والتغني بآهات ناظم الغزالي..

لكن اللحظة العراقية تلك.. التي ألقى بمرساتها مثقفو ارض جلجامش على شواطيء دجلة والفرات، تغيب اليوم، وتمتنع عن الحبل، وتتلاشى تحت قعقعة السلاح، والخطابات المتشدقة عن عروبة العراق وهويته، ومؤديات الحرية الاميركية التي جلبت اليه، وحضر الناعبون من اولئك الذين لم يكونوا، حتى على هامشه، ليمجدوا الظلمة التي حلت في رحابه، وليمتدحوا قيم الاحتلال، ومنجزاته في الحرب الطائفية وسجن أبو غريب والجثث الطافية في مياه الرافدين والمقابر الجماعية التي جيّرت لزمن ما قبل الاحتلال.

لم يعد الفرات مترقرقا، ولم تعد شواطيء دجلته تلم المثقفين العرب في رحلاتهم الى مهرجانات العراق واحتفالاته التي لم تكن لتغفل مثقفا عربيا واحدا، ولم يعد صوت المثقفين العراقيين الذي كان يصدح، حاضرا، غابت ثمانية آلاف عام من الحضارة والرقي في الثقافة الانسانية، عن الحركة، واستوعبت السكون بكل اسونته.

صارت المستقرات الجديدة في اقاصي الأرض لجل مثقفيه، مقابر خمس نجوم، تلوي عنق الحقيقة، وتمد هؤلاء الغائبين عن وعينا بغيابات مريعة، وتسيِّد حملة الابواق للمحتل، ومداحيه، ومنافقيه، والمرتشين الذين يغردون في سرب الغربان الدميم فوق مقابر العراق وسجونه الجديدة.

وسوى بضعة أصوات تخفت حينا وترتفع في زوايا قصية، فإن أثر الثقافة العراقية» الجديدة»، صار واهيا، ونتاجه أصبح هامشيا.

فهل حقا كان زمن العراق السابق على زمن المحتل، زمن وعي وثقافة، وبزوغ نجم قامات ثقافية عراقية.. حتى وهي تتعارض معه، وتعتبره زمنا اسود كما قيل لنا؟

نحن الآن في زمن المحتل، في اللحظة المذر، في قوقعة الصور المشوشة، والعدسات التي تفلطح الوجوه، وتمسخها.

لم نسمع صدح من يردون على الموت والخراب، ويفعّلون وجودهم لمقاومة الخراب السجون والانقسام، رغم سنوات الموت المريرة التي يمر بها العراقيون، وكان الموت بكل قتامته، والخراب بكل ظلماته، لم يستفز شجرة الابداع العراقي.

فلا شعراء ولا قصاصين ولا روائيين، يحضرون من العراق، وسوى ما نسمعه ونراه ونقرأه، من بقاياه المثقفة، من زمن ما قبل الاحتلال، فإن شيئا جديدا، روحا مختلفة، نورا يبعث على الامل، غير موجود، وغائب حتى الألم.

---

* كاتب وشاعر أردني
Ghazi65_1@hotmail.com

